

# **Die gruwel en die Gotiese in drie hedendaagse tekste:**

***Die nag het net een oog – Francois Bloemhof***  
***Drif – Reza de Wet***  
***Een hart van steen – Renate Dorrestein***

**Helga Minnette Buys**



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad  
Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van  
Stellenbosch.

Studieleier: Dr. D.P. van Zyl  
Datum: Maart 2002

**Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.**

## Opsomming

Hierdie tesis bevat die resultate van 'n ondersoek na elemente van die gruwelverhaal en die Gotiese roman in drie kontemporêre tekste. Die ondersoek is gedoen binne die teoretiese raamwerk oor die genre van die oorspronklike historiese Gotiese roman van die agtiende eeu, in vergelyking met die hedendaagse teoretisering oor die Gotiek, met spesifieke verwysing na die navorsing van Eddy Bertin, en in 'n mindere mate Hendrik van Gorp en Fred Botting. Vier konvensies van die Gotiese verhaaltipe is geïdentifiseer en toegepas op 'n Afrikaanse roman en drama, asook 'n Nederlandse roman, om vas te stel in watter mate en op watter wyse die Gotiek gemanifesteer word in dié hedendaagse tekste. Die navorsing fokus op *Die nag het net een oog* (1991) van Francios Bloemhof, *Drif* (1994) van Reza de Wet en *Een hart van steen* (1999) van Renate Dorrestein.

Dié tekste vertoon al drie duidelik Gotiese kenmerke, maar vertoon daarby ook opvallende afwykings van die tradisionele verskyningsvorme van die Gotiek. Dit geld veral vir karakterisering – meer spesifiek die vroulike karakter en die verhouding tussen die twee geslagte. Die outeurs gebruik die tradisionele Gotiese tipe karakters as vertrekpunt, maar bring vernuwing deur die tekste deel te maak van 'n wyer filosofiese veld. Die tekste se hantering van ander konvensies op die terrein van die tematiese (die goeie versus die bose), ruimte en spanning wyk ook af van die historiese Gotiek.

'n Belangrik aspek wat in die ondersoek na vore kom, is dat die Gotiek as verhaaltipe selde nog in sy suiwer vorm in literatuur aangetref word. Die drie tekste onder bespreking toon in watter aansienlike mate kruisbestuiwing plaasvind tussen die onderskeie sub-kategorieë van die riller. Laastens word daar aangevoer dat die Gotiese en gruwel-elemente binne dié drie tekste op so 'n vernuwende wyse geïdentifiseer en uitgedaag word, dat dit nie sonder meer as *triviaalliteratuur* beskou kan word nie.



## Abstract

This thesis contains the results of an investigation into the elements of the horror story and the Gothic novel in three contemporary works. The investigation was conducted within the theoretical framework of the original historical Gothic novel of the eighteenth century, in comparison with contemporary theorization on the Gothic, with specific reference to the study of Eddy Bertin, and to some extent Hendrik van Gorp and Fred Botting. Four conventions of the Gothic genre were identified, and were applied to an Afrikaans novel and drama, as well as a Dutch novel, to establish to which extent the Gothic manifests itself in these contemporary texts. The study focussed on *The night only has one eye* (1991) by Francois Bloemhof, *Crossing/ Passion* (1994) by Reza de Wet and *A heart of stone* (1999) by Renate Dorrestein.

From these texts, which were read within a Gothic framework, it could be deduced that there is a deviation from the conventional Gothic texts within both the Afrikaans and the Dutch texts. This deviation especially occurs with regard to characterization, with specific reference to the female character. The authors use the traditional Gothic characters as a point of departure, but bring about renewal in the texts by making them part of a wider philosophical field. The portrayal of the themes of good versus evil, space and tension, also shows a deviation from the Gothic conventions.

An important finding in this study is that the Gothic genre in its pure form can not successfully be traced in contemporary literature. The three texts under discussion show the occurrence of allogamy between the different sub-categories of horror. A further important conclusion is that these three texts cannot be merely categorized as *Popular literature* because of the renewal it brings regarding the traditional Gothic conventions.



**Geldelike bystand gelewer deur die Nederlandse Taalunie vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die Nederlandse Taalunie toegeskryf word nie.**

## **Bedankings**

Ek is baie dank verskuldig aan my studieleier, dr. Dorothea van Zyl, vir haar geduldige leiding en waardevolle raad.

Finansiële bystand deur die Nederlandse Taalunie en die Van Ewijck Stigting word met dank erken.

Dankie aan my familie en vriende vir hul ondersteuning, en veral aan Geno.

# Inhoudsopgawe

<b>Inleiding .....</b>	<b>4</b>
1.    Probleemstelling .....	4
2.    Definisie en term.....	5
3.    Indeling .....	8
 <b>Hoofstuk 1: Geskiedkundige en teoretiese ondersoek .....</b>	<b>9</b>
1.    Definisie van die riller .....	9
1.1    Grieselriller .....	9
1.2    Gruwelriller .....	12
1.3    Terreurriller .....	13
1.4    Sielkundige riller .....	14
2.    Funksies van die riller .....	15
3.    Verskyningsvorme van die riller.....	17
3.1    Tema en motief binne die Gotiese en die gruwelverhaal .....	17
3.1.1    Die goeie versus die bose .....	17
3.1.2    Die sondes van die vaders en die "moeders" .....	20
3.2    Karakterisering .....	20
3.3    Ruimte .....	23
3.4    Spanning .....	25
3.4.1    Struktuurelemente .....	26
3.4.2    Informasieverdeling .....	27
3.4.3    Identifikasie .....	28
3.4.4    Rol van die leser .....	28
 <b>Hoofstuk 2: Francois Bloemhof - <i>Die nag het net een oog</i> .....</b>	<b>30</b>
1.    Algemeen .....	30
2.    Tema en motief in die Gotiese en die gruwelverhaal.....	32
2.1    Die goeie versus die bose .....	32
2.2    Die sondes van die vaders en die "moeders" .....	38
3.    Karakterisering .....	39
3.1    Helde en skurke .....	39
3.2    Die vroulike karakter .....	41
4.    Ruimte .....	43



5.	Spanning .....	45
----	----------------	----

### **Hoofstuk 3: Reza de Wet – *Drif*..... 50**

1.	Algemeen .....	50
2.	Tema en motief in die Gotiese en die gruwelverhaal.....	53
2.1	Die goeie versus die bose .....	53
2.2	Die sondes van die vaders en die "moeders" .....	55
3.	Karakterisering .....	56
3.1	Helde en skurke .....	56
3.2	Die vroulike karakter .....	59
4.	Ruimte .....	60
5.	Spanning .....	61

### **Hoofstuk 4: Renate Dorrestein – *Een hart van steen*..... 64**

1.	Algemeen .....	64
2.	Tema en motief in die Gotiese en die gruwelverhaal.....	66
2.1	Die goeie versus die bose .....	66
2.2	Die sondes van die vaders en die "moeders" .....	70
3.	Karakterisering .....	73
3.1	Helde en skurke .....	73
3.2	Die vroulike karakter .....	75
4.	Ruimte .....	79
5.	Spanning .....	81

### **Hoofstuk 5: Samevatting..... 84**

1.	Algemeen .....	84
1.1	Die goeie versus die bose .....	84
1.2	Karakterisering .....	85
1.3	Die voorvaders en die "moeders" .....	86
1.4	Naamgewing .....	87
1.5	Gotiese ruimtes .....	88
1.6	Spanning .....	88
2.	Gevolgtrekking .....	90

# Inleiding

## 1. Probleemstelling

Die genre van die riller is 'n kookpot van al die vrese wat deel is van die menslike natuur. Vrese soos dié vir bonatuurlike én natuurlike kragte, angswekkende en sinnelose gruweldade, religieuse en menslike boosheid, sosiale agteruitgang, die verbrokkeling van die menslike psige en spirituele korrupsie is maar enkele van die voorbeelde wat steeds die dryfkrag agter die voortbestaan van die genre bly (Botting 1996:2-3). Dit is hieruit duidelik dat daar nie 'n tekort aan temas is waarmee vorm aan nuwe rillers gegee kan word nie.

Daar is tot op hede weinig navorsing gedoen oor die Gotiese riller in die Afrikaanse letterkunde. Behalwe twee artikels deur onderskeidelik Danie Jordaan (1997:55-71) en Irma Looek (1994:99-109) oor die teoretiese aspekte van die Gotiek, is daar nog geen indringende navorsing oor die ontwikkeling en voorkoms van die Gotiese riller as verhaaltipe in Afrikaans onderneem nie.

Dié tekort aan omvattende navorsing dien as motivering vir my ondersoek na hierdie verhaaltipe. Ek sluit my aan by Jordaan (1997:55-70) wat van mening is dat bogenoemde ondersoek liefst 'n vergelykende studie as vertrekpunt moet hê. Die riller as fenomeen word reeds oor 'n lang tydperk en redelik wyd aangetref. Die meeste navorsing wat betrekking het op die onderwerp fokus op 'n Europese literêre tradisie en op die Amerikaanse kontemporêre speelfilm. In 'n poging om die Afrikaanse Gotiese riller se kenmerkende eienskappe aan te wys, is besluit om dit te meet aan 'n vergelykbare Nederlandse teks.

Dit is egter 'n baie wye onderwerp. Daarom fokus ek op drie tekste wat eerstens sterk Gotiese trekke vertoon en tweedens vroue se rol op die een of ander wyse vooropstel. Die hoofkomponente van die Gotiese riller, soos geïdentifiseer deur die teoretiese ondersoek, word aan die hand van die volgende tekste getoets: Francois Bloemhof - *Die nag het net een oog* (1991), Reza de Wet – *Drif* (1994) en Renate Dorrestein – *Een hart van steen* (1999).



## 2. Definisie en term

Die identifisering van die belangrikste elemente van die *riller* soos dit deur die jare ontwikkel en verander het, is 'n moeilike opgaaf. Skrywers en kritici het nog altyd verskillende menings gehad oor wat die *riller* is - nie net ten opsigte van die fenomeen nie, maar ook die term. Terme soos *riller*, *Gotiese*, *makabere*, *gruwel*, *griesel* en nog meer word onderskeidelik in navorsing oor die genre gebruik. *Genre* word hier gebruik op grond van die volgende definisie van Cuddon (1998:342): "A [...] term for a kind, a literary type or class." Van Gorp (1998:182) brei daarop uit wanneer hy aantoon dat 'n eng definisie te weinig rekening hou "met de historiese ontwikkeling die de hoofgenres hebben doorgemaakt." Dié ontwikkeling het aanleiding gegee tot die manifestering van *genres*, soos onder andere vroueliteratuur, streeksromans en die Gotiese genre wat afwyk van die tradisionele genresistiem.

Van Gorp (1998:188) maak 'n onderskeid tussen "novels of horror" en "novels of terror". Terwyl eersgenoemde die bonatuurlike en gruwelike beskryf om vrees, angs en huiwering by die leser te skep (Lat. *horror* = huiwering), is die "novels of terror" eerder vorme van spanningsliteratuur waarin sogenaamde bonatuurlike gebeurtenisse uiteindelik gerasionaliseer word. Van Gorp maak hiervolgens dus 'n onderskeid tussen die *horror* en die latere *thriller*, wat in Afrikaans vervang kan word met die *gruwel* en die *riller*. Hy omskryf die Gotiese roman as 'n teks "waarin overvloedig gebruik wordt gemaakt van geheimzinnige, spookachtige en bovennatuurlijke elementen (vampieren, spoken, spiritisme ...)" (Van Gorp 1993:165).

Die term *Gothic novel* of Gotiese roman het 'n lang geskiedenis. Die oorspronklike betekenis van die term was 'n letterlike verwysing na die Gote – die noordelik-Europese, barbaarse stamme (Punter 1996:4). Daar het gedurende die agtiende eeu 'n verskuiwing in klem plaasgevind deurdat nie meer gefokus is op die geografiese betekenis en belang van die term nie, maar meer op die historiese. *Goties* het nou beskrywend geword van dit wat Middeleeus is. Die term het vir lank negatiewe konnotasies gedra, soos barbaarse gewoontes, bygeloof, onkunde, uitspattige smaak en 'n primitiewe ongetemdheid (Botting 1996:22). Dit is egter met verloop van tyd positief geassosieer met meer uitgebreide en verbeeldingryke konsepte, veral binne die literatuur.



David Punter (1996:1) wys daarop dat die terme wat gebruik word om die genre van die gruwel en die Gotiese te beskryf, problematies is, aangesien sommige daarvan baie vaag en wyd is. Hy gee 'n eng beskrywing van die Gotiese roman as "the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the black lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves" (Punter 1996:1). Abrams (1981:72) definieer die *Gotiek* in die breër sin van die woord en beskryf dit as 'n soort fiksie waarin 'n broeiende atmosfeer van duisternis en angs ontwikkel word en waarin onheilspellende, asook makabere of melodramatiese en gewelddadige gebeure voorkom. Hier is reeds 'n aanduiding dat Van Gorp se definitiewe onderskeid tussen *gruwel* en *riller* nie altyd van toepassing gemaak word op werke wat binne die genre val nie.

So omskryf J.A. Cuddon (1984:11) die begrip *horror story* as "a piece of fiction in prose of variable length (...) which shocks or even frightens the reader, or perhaps induces a feeling of repulsion or loathing". Hy noem verder dat die skrywer by hierdie genre afdaal "into the realms of psychological chaos, emotional wastelands, psychic trauma, abysses opened up by the imagination, the capacity for experiencing fear, hysteria and madness, all that lies on the dark side of the mind and the near side of barbarism, on and beyond the shifting of frontiers of consciousness, where some kind of precarious vigilance and control are kept by convention and taboo and the repressive censors of feelings; and where perhaps dwell the ultimate horrors or concepts of horror".

Hieruit kan onder andere afgelei word hoe kompleks die genre is, wat dus ook die soeke na 'n oorkoepelende term daarvoor bemoeilik. Daar is volgens my geen finale of "volledige" omskrywing moontlik nie. Bogenoemde gedefinieerde terme moet eerder as nuanses van mekaar beskou word. 'n Onderzoek soos hierdie vereis egter vir praktiese doeleindes die konsekwente gebruik van 'n oorkoepelende term wat na die genre in die geheel verwys.

Die Nederlandse skrywer, uitgewer en kritikus Eddy Bertin, maak 'n sterk saak uit vir die term *horror*. Sy teorie word steeds belangrik geag - sy artikel "De grenzen van horror en fantasy" (1976:6-12) is byvoorbeeld onlangs deur Dennis Schouten (1997) in sy boek *Duivelse boeken. Twee eeuwen griezelliteratuur in de Lage Landen* heropgeneem. Bertin gee in die artikel 'n ondersoek na die onderskeie terme wat deur die eeue aangewend is en vind die term *horror* ten slotte die mees beskrywende. In Afrikaans word *horror* meestal vertaal met



*gruwel*, wat 'n meer spesifieke fokus het as die meer oorkoepelende term *riller*. Die twee terme word naamlik soos volg in onderskeidelik die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (1987) en die *Nasionale Woordeboek* (1988) omskryf:

*gruwel*, 1. iets waarvan 'n mens gru. 2. Afskuwelike, verfoeilike daad.  
*gruwelstuk*, 2. In die letterkunde – stuk wat 'n gruwel op sensasionele wyse uitbeeld.  
*riller*, Boek, prent, toneelstuk wat 'n mens van spanning, vrees e.d. laat ril.

*gruwel*, 1. Afskuwelike daad of ding. 2. Verskrikking.  
*riller*, boek, film of toneelstuk wat spannende moord- of doodslaggebeure uitbeeld, asook die opspoor van die daders.  
*ril*, beef, gril (van vrees, koue).

Die term *gruwel* blyk vanuit bogenoemde definisie nie voldoende te wees as oorkoepelende term vir die doeleindes van dié bespreking nie. Ek sluit aan by Bertin (1976:6) se motivering vir die keuse van 'n oorkoepelende term, naamlik dat die genre onder bespreking nie net te doen het met bonatuurlike verskynsels en reeksmoordenaars nie, maar eerder wyer beskou moet word as dié literatuur wat elemente bevat wat 'n mens bang maak. Daarom is *riller* vir die doeleindes van hierdie bespreking die mees beskrywende term. Soos *horror* verwys *riller* na dit wat jou bang maak.

Dit is hierby ook belangrik om in gedagte te hou dat dit wat vrese en fobies by mense laat ontstaan, van persoon tot persoon verskil. Een persoon vrees alledaagse en realistiese gruwels soos kanker, vigs en ongelukke. Dan is daar sinlose geweld soos sadisme en reeksmoorde - alles bekende en alledaagse elemente wat vrees by mense aanwakker. Daar is egter ook diegene wat die onbekende vrees: dit wat nie deur die moderne wetenskap verklaar kan word nie soos spookverskynsels, wesens van die buitenste ruim en enige iets bonatuurliks. Die *riller* as genre kan op al hierdie vrese inspeel.

Bertin (1976:6-12) se indeling van die *riller* (*horror*) is myns insiens nuttig, omdat dit die *rillergenre* op logiese wyse rubriseer. Hy onderverdeel die genre in vier sub-kategorieë, naamlik *griesel* (bonatuurlik), *gruwel* (realisties), *terreur* (geweld) en *sielkundig* (onderhuids). 'n Belangrike aspek is dat hierdie elemente nie sonder meer tot die onderskeie sub-kategorieë beperk bly nie. Daar is meer as dikwels kruisbestuiwing tussen die sub-kategorieë. En dit is veral ten opsigte hiervan dat Bertin se definisie van die *riller* van dié van ander soos Van Gorp en Punter verskil.

### 3. Indeling

Hierdie studie verloop verder soos volg: Die hoofkomponente van die genre word na aanleiding van 'n ondersoek na die geskiedkundige agtergrond, asook huidige teoretisering oor die Gotiese riller as fenomeen in die literatuur, geïdentifiseer. Na aanleiding hiervan word 'n indringende ondersoek na die spesifieke voorkoms van die Gotiese riller in die Afrikaanse letterkunde gedoen. Dit behels 'n bondige oorsig oor die geskiedkundige ontwikkeling van die genre en vervolgens 'n meer uitgebreide ondersoek na die teoretiese aspekte en die neerslag wat dit in die Afrikaanse letterkunde gevind het. Aan die hand van die ondersoek word aangedui in watter mate die drie Gotiese tekste onder bespreking vernuwing gebring het en in watter mate hulle tot die *Trivialliteratur* (triviaalliteratuur) behoort, in ooreenstemming met Van Gorp (1993:416) se groepering van die riller en die gruwelverhaal.



# Hoofstuk 1

## Geskiedkundige en teoretiese ondersoek

### 1. Definisie van die riller

Soos reeds in die Inleiding aangedui, word Eddy Bertin (1976:6-12) se uiteensetting van die riller as basis van dié teoretiese ondersoek gebruik. Bertin besef die kompleksiteit van die riller as genre en ook die probleme wat ontstaan met die skep van 'n betekenisvolle definisie. Die riller as genre het deur die jare na soveel verskillende kante uitgebrei dat dit inderdaad 'n moeilike taak is om 'n definisie te skep wat die meeste van die riller-elemente insluit. Na my mening het Bertin hom goed van hierdie taak gekwyt. Sy indeling van die riller in vier sub-kategorieë verseker dat verwante én uiteenlopende aspekte onderskei word binne 'n groter geheel, terwyl ook ruimte gelaat word vir oorvleueling en kruisbestuiwing.

Die vier sub-kategorieë wat Bertin ten opsigte van die riller onderskei, naamlik die *griesel*- (bonatuurlik), die *gruwel*- (realisties), die *terreur*- (geweld) en die *sielkundige* (onderhuidse) *riller* omvat die belangrikste kategorieë waarin rillerromans geplaas kan word. Daarom dien die sub-kategorieë as 'n goeie basis waarvandaan 'n ondersoeker na die rillerverhaal kan werk. Vervolgens word die vier kategorieë bespreek.

#### 1.1 Grieselriller

*Griesel* het te make met 'n outentieke, fisiese huiweringsgevoel. Dit is die gevoel van 'n rilling wat deur 'n mens se lyf gaan as gevolg van 'n vrees vir die vreemde (Bertin 1976:8). *Griesel* gaan oor die mens se konfrontasie met die onbekende, met dit wat nie waargeneem kan word nie. Dit is 'n konfrontasie met iets of iemand wat nie binne die aanvaarde realiteit verstaan of verklaar kan word nie. Hierdie aspek van die onbekende en onwaarneembare staan meestal bekend as die bonatuurlike. H.P. Lovecraft ([www.mtroyal.ab.ca](http://www.mtroyal.ab.ca), 22 Junie 2001) wys aan dat die onbekende en onwaarneembare deur die eeue vanselfsprekend as boos beskou is. Hierdie vanselfsprekende boosheid vererger die reeds bestaande vrees vir die onbekende.



Dit is binne hierdie sub-kategorie dat die bekende Gotiese roman van die agtiende eeu sy plek vind (Lovecraft [www.mtroyal.ab.ca](http://www.mtroyal.ab.ca), 22 Junie 2001). Die einde van die agtiende eeu is gekenmerk deur die groei van 'n nuwe leserspubliek wat veral uit die laer burgery na vore gekom het. Hierdie toename in lesers vanuit die laer klasse van die samelewing het op sy beurt aanleiding gegee tot die produksie van romans wat aangepas was by die behoeftes van dié nuwe leserspubliek. Daar was onder andere 'n toename in die publikasie van volkse prosagenres en veral verhale wat elemente van die verlede en die fantastiese bevat het. Veral in Duitsland en Engeland het groot hoeveelhede van laasgenoemde verhale in die vorm van ridder-, rowe- en grieselromans die lig gesien. Hierdie romans, wat hoofsaaklik tussen 1795-1820 die literêre wêreld oorheers het, het genoegsame ooreenstemmende kenmerke getoon dat daar teen die einde van die agtiende eeu van 'n nuwe genre gepraat kon word (Van Gorp 1996:1). Die oorkoepelende term wat vir hierdie laat agtiende-eeuse romantipes gebruik is, is die Engelse term *Gothic novel* – teenoor die Duitse *Schauerroman* en die Franse *roman noir* (Van Gorp 1996 :1).

Daar word algemeen aanvaar dat die genre van die Gotiese roman met die verskyning van *The Castle of Otranto* (1764) van Horace Walpole begin. Die eerste uitgawe daarvan is voorgehou as 'n vertaling van 'n Middeleeuse manuskrip genaamd *Onuphrio Muralto* en die sogenaamde vertaler het bekend gestaan as William Marshall, afkomstig van Gent (Sage 1990:9). Die rede vir Walpole se besluit om die ware oorsprong van sy roman 'n geheim te hou, het ooreengestem met die konvensie van die tyd. Die verskyning van *The Castle of Otranto* het 'n mate van ongemaklikheid by sommige kritici laat ontstaan vanweë die veranderde benadering wat deur die skrywer gevolg is. Kritici was nie heeltemal seker hoe om die nuwe romansoort te beoordeel nie en het veral krities gestaan teenoor die oorheersende bonatuurlike element binne die verhale. Een resensent het die volgende uitspraak in *Critical* gemaak: "Such is the character of the work given us by its judicious translator; but whether he speaks seriously or ironically, we neither know nor care. *The publication of any work at this time in England, composed of such rotten materials, is a phenomenon we cannot account for*" (Sage 1990:9; kursivering deur my).

Anders as die meeste kritici wat bogenoemde mening gedeel het, was die leserspubliek baie entoesiasties oor Walpole se roman, met die gevolg dat die eerste uitgawe binne drie maande uitverkoop was. Hierdie onverwagte sukses het Walpole die selfvertroue gegee om



in die tweede uitgawe self die inleiding te skryf. Die inleiding het die vorm aangeneem van 'n bewuste "manifesto". Dit was 'n uiteensetting van die nuwe "Gothick story", waarna hy verwys het as "the new route" – 'n nuwe roete wat hy geskep het deur die vermenging van elemente uit die historiese romantiese verhaal en moderne roman (Sage 1990:9). Sy "manifesto" word bevestig deur Clara Reeves wat in die voorwoord van *The Old English Baron* (1778) na die "model" van Walpole verwys. Sy beskryf haar roman as "the offspring of *The Castle of Otranto*, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and the modern novel" (in Van Gorp 1995:112). Uitsprake soos hierdie bied aan talle kritici die bewys dat Walpole inderdaad die spreekwoordelike "vader" van die Gotiese roman is.

Ten spyte van die feit dat verskeie kritici na Walpole verwys as die skepper van 'n nuwe literêre genre, was daar gedurende die jare 1770-80 nog nie sprake van 'n genrebewustheid nie. Dit kom eers na vore wanneer Ann Radcliffe in 1790 op die toneel verskyn met romans soos *The mysteries of Udolpho* (1794) en *The Italian* (1797). Sy en haar opvolger, die veelbesproke Matthew Gregory Lewis, word as die meer bekende verteenwoordigers van die genre beskou. Hulle romans, tesame met dié van ander skrywers soos Charlotte Smith, Sophia Lee en ander, het in Engeland en die res van Europa gelei tot 'n unieke styl wat dit moontlik maak om na 'n nuwe genre te verwys (Van Gorp 1995:112). Die sukses van die genre kan onder andere gemeet word aan die hoeveelheid nabootsings van Radcliffe, asook parodieë op en "resepte" vir die Gotiese roman wat in die tyd na vore gekom het. Selfs romans wat slegs hier en daar elemente van die Gotiese getoon het, is aangewys as Gotiese romans (Van Gorp 1995:112).

Alhoewel sommige literêre geskiedskrywers die einde van die Gotiese era aanwys as 1820, het hierdie gewilde kultus bly voortbestaan. Die jare 1820-50 dien as bevestiging dat die voorkeur vir die bonatuurlike en makabere nog lank nie gekwyn het nie, maar steeds baie sterk was. *Blackwoods Magazine* was gedurende hierdie tydperk baie gewild met sy spesialisering in spookstories en bisarre verhale (Sage 1990:20). So ook het Henry Colburn bygedra tot die voortbestaan van die Gotiek met sy sirkulerende biblioteek wat verskeie van die ou Gotiese titels herdruk het. Nog 'n voorbeeld van die voortdurende gewildheid was die omvangryke sukses van Mary Shelley se *Frankenstein* (1818). Die roman is in die vroeë 1820's vir die verhoog aangepas en is vir amper agt jaar by die English Opera House



opgevoer onder die titel *Presumption*. Die stuk, wat sonder onderbreking tot en met 1850 opgevoer is, was nog teen 1887 in teater-omgang – dit wil sê 'n volle 69 jaar nadat die oorspronklike roman die eerste keer gepubliseer is (Sage 1990:21). *Frankenstein* was gedurende die twintigste eeu ook die bron van baie suksesvolle films. Die sukses van *Frankenstein* dien onder andere as rede om die waterskeiding van 1820 nie sonder meer as teken van die dood van die Gotiese te beskou nie, maar eerder as 'n voorbeeld van die ontwikkeling en veranderinge wat hierdie literêre vorm ondergaan het (Sage 1990:21-22).

Die grieselverhaal is egter meer as net 'n vreemde verhaal met bloed, vreesaanjaende klanke en onbekende skaduwees in die donker hoeke van 'n vervalde kasteel. Die gedagterigting wat verantwoordelik is vir die atmosfeer van hierdie verhale het 'n meer komplekse doel as net die skep van 'n oppervlakkige vrees by die leser. Volgens Lovecraft ([www.mtroyal.ab.ca](http://www.mtroyal.ab.ca), 22 Junie 2001) getuig die atmosfeer binne 'n goeie en suksesvolle grieselverhaal van leweloosheid. Die onverklaarbare afgryse en vrees vir eksterne, onbekende kragte veroorsaak dat die wette van die natuur, wat ons gewoonlik teen die onbekende en chaotiese wêreld van die bonatuurlike beskerm, nie meer 'n rol speel nie. Eers dan bevind die karakters en die leser hulle in 'n wêreld waar die vrees vir die onbekende sy ergste vorm aanneem. Eers dan het ons te make met 'n ware grieselverhaal.

Verskeie aspekte van die oorspronklike Gotiese kom wel nog in hedendaagse tekste voor, maar die Gotiese roman, soos dit in die agtiende eeu gewildheid bereik het, word tans byna nooit meer in sy suiwer vorm aangetref nie (Schouten 1997:8). Daar is te veel kruisbestuiwing tussen die verskillende rillerelemente, deurdadig daar konstante wisselinge ten opsigte van tematiek en styl plaasvind. Daar is 'n voortdurende ineensmelting van sub-kategorieë sodat die vaslegging van grense tussen byvoorbeeld die griesel en gruwelverhaal nie altyd met sekerheid aangewys kan word nie.

## 1.2 Gruwelriller

*Gruwel* verwys na die realistiese riller (Bertin 1976:8). Binne hierdie sub-kategorie word vrees geskep met behulp van verwysings na dit wat elke dag gebeur - soos die gruwel van die dood of siekte, vigs, motorkapings en plaasmoorde. Dit is die gruwel waarmee ons in die



alledaagse lewe voortdurend gekonfronteer word. Hier is dus nie sprake van 'n vrees vir die onbekende nie, maar juis 'n vrees vir die bekende - die realistiese. Daarom is die tipe vrees en angs wat ontstaan, nie dieselfde nie. Ons het hier nie meer te make met 'n huiweringsgevoel nie. Die essensiële gevoelens wat deur die gruwelverhaal aangewakker word, is eerder dié van afkeer, walging en afgryse ten opsigte van dit wat waargeneem word. Die "onbekende" faktor word hier verbind met die subjektiewe: sou so iets my ook kon oorkom?

Dié tipe verhaal gaan in die Engelse literatuur so ver terug as die Victoriaanse tydperk. Die "penny dreadful" was 'n weeklikse boekie wat in koerantvorm uitgegee is en waarin gruwelromans in ellelange reekse gedruk is. Daarnaas was daar ook die "polisiekoerant" wat gespesialiseer het in die gruwelike beskrywing van misdade en rampe, selfs met gedetailleerde tekeninge daarby. Die sub-kategorie het na die Tweede Wêreldoorlog 'n verdere bloeitydperk beleef deur die maandelikse "Pan Books of Horror". Hierdie boekies het weer gespesialiseer in suiwer gruwelstories vol bloed, pseudo-seks, sado-masochisme, kannibalisme, verminking en ander alledaagse gruwels (Bertin 1976:8).

Volgens Bertin (Schouten 1997:10) spesialiseer 'n groot aantal moderne gruwelverhale steeds in die goedkoop *gross out*-effek. Hy noem dat die martelingstonele in die bekende gruwelroman *American psycho* (1991) deur Bret E. Ellis byvoorbeeld vir effek so oordryf word dat die leser hom later van die gebeure distansieer. Die gruwel wat deur die tonele geskep word, is so erg dat die leser nie meer subjektief daarteenoor staan nie. Hieruit blyk dus dat, wanneer die outeur te ver gaan met die gebruik van gruwel-elemente, hy juis die teenoorgestelde reaksie uitlok deurdat hy die leser nie meer skok nie, maar objektief teenoor die gruwelike laat staan. Die gruwel, met sy blik op die realistiese vrese van die samelewing, bly wel 'n onontneembare element van die riller.

### 1.3 Terreurriller

Kenmerkend van die terreurverhaal is 'n realistiese konteks, met invloede van die ander sub-kategorieë soos die griesel of gruwel, waardeur 'n traumatiese sfeer van volgehoue spanning geskep word (Bertin 1976:9). Die angs en vrees word veroorsaak deur 'n voortdurende terrorisering deur iets of iemand sodat daar 'n langdurige toestand van angs en spanning



ontstaan (Schouten 1997:11). *Terreur* is hiervolgens 'n gemoedstoestand, veroorsaak deur 'n voortgesette reeks traumatiese en angswekkende gebeure wat tot 'n klimaks opbou en hierdeur bedreiging vir die slagoffer bring. Hierdie klimaks word dikwels uitgestel om sodoende die atmosfeer van ongemak en die spanning te intensiveer, maar wanneer dit wel bereik word, eindig die verhaal gewoonlik waar die slagoffer die persoon of element wat vir die terreur verantwoordelik is, konfronteer.

Die mees kenmerkende karakter in die terreurverhaal is meestal 'n psigopaat, reeksmoordenaar of 'n obsessiewe persoon sonder enige morele gewete. Die boosdoener se doel en die middele wat hy gebruik om dit uit te voer, kan wissel van tradisionele grieselelemente tot die gruwel van die realistiese riller. Of hy kan meer subtiel optree en sy slagoffer(s) manipuleer, tot waansin dryf of psigies martel bloot omdat hy dit geniet. Uit hierdie omskrywing kan weereens afgelei word dat een sub-kategorie elemente van al die ander kan bevat. Daar is voortdurend kruisbestuiwing tussen die verskillende elemente van die riller, omdat dit so nou met mekaar verweef is. 'n Bekende voorbeeld is die karakter Hannibal Lecter in die rillerfilm *Silence of the Lambs* (1991). Lecter word beskou as 'n psigopaat en reeksmoordenaar. Een van die belangrikste aspekte van die verhaal is die poging van die sielkundige om agter te kom hoekom Lecter al die gruweldade pleeg. Daar is dus 'n duidelike sielkundige inslag in die verhaal. Terselfdertyd voer Lecter egter 'n terreurveldtog teen die sielkundige in 'n poging om haar emosioneel en psigies af te breek. Dié riller bevat dus elemente van beide die sielkundige en terreurverhaal.

## 1.4 Sielkundige riller

Volgens Botting (1996:10) het daar gedurende die negentiende eeu 'n verskuiwing binne die riller plaasgevind. Dit het deel geword van 'n innerlike lewe van spyt, angs en vrees – 'n wêreld waarbinne die grense van verbeelding en vryheid van die menslike denke getoets word. Die riller het nou 'n sielkundige element bygekry. Verhale wat met dié sub-kategorie te doen het, bied 'n onaangename blik op die duistere dele van ons innerlike en psige (Bertin 1976:9). Dit handel in die meeste gevalle oor 'n geleidelike afdaling in waansin by een of meer karakters. In die klassieke verhale gaan dit meestal oor situasies wat so subtiel beskryf word dat dit eers heelwat later tot die leser deurdring hoe skrikwekkend die gebeure in die



verhaal eintlik is (Schouten 1997:10). Die sielkundige elemente van die riller word dus nie onmiddellik opgemerk nie. In moderne verhale openbaar die sielkundige riller hom veral deur die aanwysing van hoe karakters sielkundige manipulasie gebruik om ander tot kwaad en selfs selfmoord te dryf (Schouten 1997:10). Hier word sielkundige elemente meer ooglopend as rede vir vrees en angs aangewend. Maar in beide die klassieke en hedendaagse tekste ontstaan dikwels die vraag na wie of wat die rede vir die waansin is. Is die gebeure van bonatuurlike aard of is dit 'n interpretasie van die protagonis, wat dikwels ook die slagoffer is? Dit is weereens 'n aanduiding van hoe die onderskeie sub-kategorieë kruisbestuiwing ondergaan.

Die sielkundige roman bestaan selde in 'n suiwer vorm. Dit word meestal met een van die ander elemente gekombineer. In die meeste gevalle sluit hierdie sub-kategorie opnuut by die griesel en bonatuurlike aan deurdat die sielkundige elemente met die bonatuurlike vermeng word (Bertin 1976:10). 'n Voorbeeld van so 'n kruisbestuiwing is Shirley Jackson se roman *The Haunting of Hill House* (1959). Is die jeugobsessies en isolasie van die jong Eleanor die rede vir haar vrees en agteruitgang of is daar 'n bonatuurlike element, naamlik die huis en sy vorige eienaar, wat haar tot waansin dryf? Is die rede vir Eleanor se waansin dus sielkundig of bonatuurlik? Binne die spannende sielkundige riller kan hierdie vraag dikwels nie beantwoord word nie.

## 2. Funksie van die riller

"The good horror tale will dance its way to the centre of your life and find the secret door to the room you believed no one but you knew of." (King 1981:18)

In diskussies oor die riller is daar een vraag wat voortdurend deur kritici en die publiek gestel word: Hoekom skep skrywers en filmmakers doelbewus fiksie waarbinne soveel geweld en angs voorkom, terwyl daar reeds soveel geweld en angs in die wêreld is? Hoekom word bogenoemde vrese van die mens herhaaldelik as temas in romans en films gebruik? Die antwoord van die bekende skrywer van rillers, Stephen King (1981:26), is dat die riller geskep word sodat die mens met die geweld en vrese van die realiteit kan saamleef. Die riller dien as 'n uitlaatklep waarbinne emosies, wat deur die samelewing binne sekere grense gehou word, grensloos uiting kry. Hy gaan selfs so ver om te sê dat die riller as 'n katarsis vir wêreldse



vrese dien. Die bekende term *katarsis*, wat reeds sedert vyf eeue v.C. met die Griekse dramas verbind is, dui op "sedelike reiniging; loutering, bv. deur 'n ontlading van gevoel" (HAT 1987). Ten opsigte van die riller dui dit op 'n soort reiniging waardeur die mens ontslae raak van negatiewe emosies soos vrees en spanning, deur hierdie emosies doelbewus te konfronteer. Dit sluit aan by die feit dat die mens reeds eeue lank spanning, (gekoppel met adrenalien) opsoek omdat dit as opwindend ervaar word. Die verband wat daar tussen die riller en die proses van *katarsis* gelê word, is egter nie die finale antwoord op die vraag na die rede vir die gewildheid van die riller nie. Die vrese van die alledaagse lewe verdwyn nie sommer na die lees of kyk van 'n riller nie. Die riller se aantrekkingskrag kom ook van die doelbewuste oortreding van sosiale en estetiese grense, en die uitbeelding van vrese wat normaalweg nie geuit word nie (Botting 1996:23).

Die idee van grensoorskryding is onder andere aangewakker deur die agtiende-eeuse Engelse poësie-beweging *The Graveyard School of Poetry*. Beoefenaars hiervan se verse is gekenmerk deur 'n preokkupasie met die dood, verval, lyke, grafkelders, ens., tesame met 'n sterk belangstelling in die oudheidkunde en sublieme. Dit het die weg gebaan vir 'n herlewing van die makabere en die bonatuurlike – dus die grensoorskrydende. *Skaduwees* is beskou as 'n simboliese uitbeelding van die grense van die neoklassieke idees, terwyl *donkerte* 'n metaforiese bedreiging vir die lig van rede aangedui het. *Duisternis* het 'n vraagteken agter die idee van orde geplaas en *nag* is as teken beskou van vrye teuels aan die verbeelding.

Die oortreding van sosiale en estetiese norme het 'n kragtige middel geword, wat gelei het tot 'n herbewuswording van vasgestelde sosiale waardes en konvensies. 'n Opvallende kenmerk van die riller is die wyse waarop daar teen die gevare van sosiale en morele oortreding gewaarsku word deur dit juis in sy donkerste en mees gevreesde vorm uit te beeld (Botting 1996:32). Die element van oorskryding is nie net 'n kragtige spanningsmiddel nie, maar het ook te doen met 'n identifikasie, rekonstruksie en transformasie van sekere grense wat in die samelewing gestel word.

Dié elemente word reeds in die agtiende-eeuse Gotiese verhale aangetref, deurdat daar 'n blik gewerp word op aspekte van die samelewing wat normaalweg as taboe beskou is. Ondersoek is gedoen na die onderskeid tussen goed en kwaad, rede en passie, deug en ondeug, asook die self ten opsigte van die ander. Die gebruik van binêre opposisies het soms



aanleiding gegee tot 'n bevraagtekening en selfs omverwerping van die *status quo* in die samelewing. Sulke alternatiewe beelde het terselfdertyd 'n aanduiding gegee van hoe die samelewing kan lyk wanneer taboes oorskry word. Dit is hierdie blik op die self en die grense van die samelewing wat die meeste vrees tot gevolg het – die gruwelbeelde wat ontstaan as gevolg van selfrefleksie.

Punter (1996:178) is van mening dat die mees kenmerkende eienskap van die hedendaagse riller die wyse is waarop dit die oorspronklike Gotiese tradisie volg deur nie net beskrywend om te gaan met die taboes van die lewe nie, maar dit tot konvensies van die genre oor te neem. Hiervolgens bly skrywers van die riller voortdurend op die grens van die aanvaarbare "for it is on this borderland that fear resides" (Punter 1996:189). Die leser word toegelaat om vir 'n oomblik 'n blik te kry op die verborge dieptes van die menslike vrese en angste, terwyl hy/sy terselfdertyd die impak daarvan op konvensionele konsepte van menswees kan ondersoek omdat dit bloot "fiksie" is (Jordaan 1997: 67).

### **3. Verskyningsvorme van die riller**

Soos genoem, word elemente van agtiende-eeuse Gotiese roman steeds in hedendaagse rillers aangetref. Daar word dus dieper ingegaan op die teoretiese aspekte van die oorspronklike Gotiese roman, om sodoende te kan aandui hoe die hedendaagse riller daarmee vergelyk.

#### **3.1 Tema en motief binne die Gotiese en die gruwelverhaal**

##### **3.1.1 Die goeie versus die bose**

Sedert die ontstaan van die Gotiese roman was daar reeds sprake van 'n duidelik aanwysbare binêre opposisie ten opsigte van die goeie en die bose. Die voortdurende konflik tussen goed en boos kan dus as 'n algemene tema binne die riller aangewys word. Rondom hierdie tema ontstaan die altyd teenwoordige vrae na wie goed en wie boos is, en dan veral ook vrae oor die voorkoms en oorsprong van die bose.



Die kontrastering van die geweld en korrupsie in die buitewêreld met die waarde van die gesinslewe, ontstaan volgens Botting (1996:66) vanuit 'n morele oogpunt. 'n Doel van die agtiende-eeuse Gotiese roman was om aan die einde van die verhaal deug en goedheid oor kwaad en boosheid te laat seëvier. Hierdie tegniek het sy voortbestaan in die romans van Ann Radcliffe gevind. Radcliffe, en so ook ander skrywers van die Gotiese roman, het geglo dat die waarde van 'n wêreld gevul met lig en goedheid net aangedui kan word in teenstelling met die donker wêreld van boosheid.

Teen die einde van die negentiende eeu het die opposisie 'n ander vorm begin aanneem. Die oorsprong van bedreigende figure (byvoorbeeld vampiere) en elemente was nie meer net bonatuurlike magte nie, maar die menslike natuur. Dit wat die mens voorheen van buite bedreig het, is nou by die mens self gesoek; boosheid en die oorsprong daarvan is geïnternaliseer (Botting 1996:136). So is tematies 'n hele nuwe spektrum betree. Dit het al hoe moeiliker geword om boosheid te rasionaliseer ten einde die goeie te bevestig, want boosheid was nie meer bloot 'n eksterne, onmenslike of bonatuurlike mag wat gekonfronteer en oorwin kon word nie. Dit was nou deel van die menslike denke.

Volgens Aguirre (in Bloom 1998:206) het die verandering met betrekking tot die hantering van boosheid te doen gehad met die tipe ruimte waarbinne dit aangetref is. Binne die agtiende-eeuse Gotiese roman was boosheid dikwels beperk tot 'n enkele karakter in 'n bose kasteel of huis. Boosheid was dus deel van 'n spesifieke entiteit of ruimte en kon nie daarbuite beweeg nie. Daar was dus 'n duidelike grens. Teen die einde van die agtiende eeu kon hierdie grens nie meer met sekerheid aangedui word nie. Aguirre is van mening dat die domein van die boosheid uitgebrei het – "not just one particular locus, but the world itself or some specific individual is tainted" (in Bloom 1998:205). Dit is dus nie meer moontlik om 'n skeiding tussen die oorsprong van boosheid en die wêreld van die slagoffer aan te dui nie. Dit hang saam met die algemene onsekerheid oor die grense tussen goed en kwaad, tussen kultuur, vooruitgang en beskawing teenoor barbaarsheid, primitiwiteit en agteruitgang.

Na aanleiding van hierdie skuif het daar 'n nuwe konsep ontstaan – die dubbelganger. Deurdat die boosheid nou geïnternaliseer is as deel van die menslike individu het die donker kant van die mens 'n onafhanklike bestaan in die vorm van die dubbelganger verkry. Boosheid het dus generatiewe kragte ontwikkel (Bloom 1998:216).



Een van die bekendste rillers wat hierdie onderwerp aangeraak het, is *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (R.L.Stevenson 1886). Die dwelm wat Henry Jekyll geskep het, ondermyn die onderskeid tussen sogenaamde normale individue en verstandelik afwykende persone (Botting 1996:140). Dit gaan nie meer oor die vraag na goed en kwaad, oor die menslike natuur wat onderskei word van 'n meer primitiewe natuur nie, maar oor 'n ambivalensie binne die menslike natuur. Jekyll geniet in die vorm van Hyde boosaardige plesier binne 'n lewe gevul met onsedelikheid en geweld, terwyl Jekyll vir Hyde bloot 'n respektabele masker is – 'n grot waarbinne die misdadiger skuil teen agtervolging. Dit word later duidelik dat die boosaardige persoonlikheid, wat veronderstel is om in 'n mindere mate na vore te kom, die oorspronklike en beter self oorskadu. Die onewewigtigheid tussen die gesplete persoonlikhede van Jekyll het egter niks te make met 'n eksterne bonatuurlike mag wat as die oorsprong van boosheid aangewys kan word nie. Wat hier uitgelig word, is 'n onstabiliteit in die menslike identiteit. Die tema van boosheid wat in die roman uitgebeeld word, het nie die doel om die grense van goed en kwaad te herbevestig nie. Die doel van die riller het verskuif en dui nou aan dat die grense tussen goed en kwaad nie meer sigbaar is nie, dat sosiale, morele en wetenskaplike kodes onstabiel en ambivalent is (Botting 1996:141). Dit sluit aan by die ontstaan en opkoms van die Sielkunde as vak in die negentiende eeu.

Hiervan kan afgelei word dat die illusie van 'n houvas oor boosheid en die oorsprong daarvan reeds in die negentiende eeu verminder het. In die twintigste en een-en-twintigste eeue het die houvas amper heeltemal verdwyn. Die griesel en gruwel van die menslike lewe is nou oral en nêrens. Dit kan nie meer met sekerheid aangewys word nie, maar dit is steeds deel van die menslike realiteit. Die fokus by die vrese van ons eie tyd het verskuif na versteurde sielkundige gevalle, na vervreemding binne die samelewing en na innerlike onsekerheid en verwarring (Botting 1996:160). Gewilde temas binne die rillergenre is onder andere die gruwels van individuele vervreemding en 'n afkeer in die self, asook gruwelik verwronge beelde van die daaglikse gesins- en sosiale lewe (Botting 1996:161). Die temas van die riller het al hoe meer deel van die individu en sy onmiddellike wêreld geraak. Dit is juis die onduidelikheid oor die bron van die boosheid wat die hedendaagse riller onderskei van die oorspronklike Gotiese roman (King 1981:250).



### 3.1.2 Die sondes van die vaders en die "moeders"<sup>1</sup>

Die Bybels-gefundeerde idee van die sondes van die vaders ("moeders") wat terugkom om die nageslag in die hede te agtervolg, is 'n bekende tema binne die tradisionele Gotiese verhaal. Op grond hiervan word die skuld van die voorvaders aan hulle afstammeling toegerekend (Punter 1996:52). Hierdie tema kan op verskillende maniere in 'n verhaal gemanifesteer word, byvoorbeeld deur die brutale misbruik van ouerskap en die afhanklikheid in die hede van strukture in die verlede (Botting 1996:129). Dit word dus uitgebeeld deur die vreemde afhanklikheid wat die nageslag teenoor die voorvaders openbaar, juis vanweë die negatiewe rol van laasgenoemde. Dit herinner aan die Ou-Testamentiese idee in die Tien Gebooie (Eksodus 20:5): "Ek reken kinders die sondes van hulle vaders toe, selfs tot in die derde en vierde geslag van die wat my haat..."

'n Ander manifestering van die voorgeslag se invloed op die nageslag binne die riller, is die herhaling van name, van geslag tot geslag. Hier gaan dit nie bloot om die tradisionele oordrag van familienaam nie, maar om 'n simboliese betekenis wat op sy beurt 'n houvas op die nageslag verkry (Botting 1996:129).

## 3.2 Karakterisering

"the thing that would not die" (King 1981: 60)

Alhoewel die meeste karakters in hedendaagse rillers vergelyk kan word met die agtiende-eeuse Gotiese karakters, gaan dit nie net om 'n navolging van 'n sekere tradisie nie. Die voorkoms van die karakters dra by tot die gevoel van vrees wat die skrywer by die leser wil ontlok. Sommige skrywers skep juis vormlose en eendimensionele karakters omdat hulle die fokus wil plaas op die gebeure en die emosie wat dit by die leser ontlok (Bloom 1998:120). Daar moet dus nie soseer 'n verbintenis tussen leser en karakter ontstaan nie, maar eerder tussen die leser en die vreesaanjaende gebeure van die verhaal.

Ander skrywers fokus weer juis op die veelsydigheid en kompleksiteit van 'n karakter, omdat hulle glo dat die leser se identifisering met 'n karakter die gewenste emosie sal ontlok (Bloom

---

<sup>1</sup> "Moeders" word tussen aanhalingstekens geplaas omdat hierdie tema tradisioneel vanuit 'n patriargale konteks beskou is, vgl. die uitspraak in Eksodus 20:5.



1998:120). Hoe meer fasette van 'n karakter gewys word, hoe waarskynliker is dit dat die karakter 'n belangrike funksie in die verhaal sal vervul. Die beklemtoning van positiewe karaktereienskappe sal aanleiding gee tot 'n gevoel van vereenselwiging by die leser, terwyl negatiewe karaktereienskappe sal lei tot gevoelens van vervreemding. Daar kan ten opsigte hiervan veral tussen twee botsende magte onderskei word, nl. 'n protagonis – die karakter om wie die gebeure afspeel en wat die krisis in die verhaal beleef, en 'n antagonis – die botsende mag wat die krisis by eersgenoemde karakter veroorsaak. As die leser byvoorbeeld met die protagonis identifiseer, sal hy of sy ook die emosies van vrees en ang van die karakter ervaar. Dit gaan hiervolgens dus oor effek en die rol wat die karakter speel om die gewenste effek te verkry.

Die Gotiese roman van die agtiende eeu word oorheers deur vreesaanjaende karakters, soos monsters, demone, lyke, priesters en gevaarlike aristokrate (d.i. die "Gothic villain") wat die lewe van die gewone mens, en veral die heldin, vul met angswekkende, geheimsinnige en bonatuurlike gebeure. Lesers wat bekend is met die genre-konvensies is bewus van die clichés wat daar veral ten opsigte van die vroulike karakter bestaan: pragtige, swak, hulpelose vroue wat agter deure skuil, met hul deug wat altyd op die spel is (Aguirre 1995: 57). Die vroulike karakters van die agtiende-eeuse Gotiese roman verlaat die sekuriteit en voorregte van die huislike ruimte, want eers na kennismaking met die geweld en korrupsie van die buitewêreld word die waarde van die familie besef (Botting 1996:70). 'n Kyk op die boosheid van die buitewêreld is dus vir die Gotiese heldin noodsaaklik om die deugde van die gesinslewe te ontdek en te behou. Interessant was dat, indien die vroulike karakter nie bogenoemde eienskappe gehad het nie, sy as boos beskou is. Daar was net twee prototipes van die vroulike karakter: die deugsame vrou in binêre opposisie tot die kwaadwillige en boosaardige vrou, wat daarop uit was om onmin in die geordende gemeenskap te saai (Aguirre 1995:63). Daar kan dus afgelei word dat die funksie van die vrou binne die tradisionele riller een van twee was – sy moes òf sorg vir die behoud van deug, òf sy het aanleiding gegee tot onmin in die gemeenskap deur kwaad te stook.

In die agtiende eeu het die klem meestal gerus op die verdrywing en objektivering van bose en donker karakters, sodat hulle uitgewerp en die grense tussen goed en kwaad herstel kon word. Die oorspronklike Gotiese heldin én held was dus 'n versinnebeelding van die goeie en die boosaard 'n versinnebeelding van die bose. As die sentrum van dit wat goed is, was dit



deel van die konvensie dat die held en die heldin aan die einde van die verhaal die boosaard moes oorwin sodat die goeie oor die bose kon seëvier. Dit is ook die rede waarom die held en die heldin meestal, of slegs, positiewe eienskappe vertoon het en in 'n groot mate stereotiepe karakters genoem kan word. Hiervan kan afgelei word dat daar in die binêre opposisie ten opsigte van karakters duidelik onderskei is tussen die goeie en bose figure. Daar was nie werklik sprake van karakters waarin goeie en bose eienskappe tegelykertyd aangewys kon word nie.

Volgens King (1981:242) is daar vier argetipes met betrekking tot die bose karakters binne die rillerverhaal, naamlik die Vampier, die Weerwolf, die Ding sonder 'n naam en laastens die Spook. Seker een van die bekendste spookstories is *Ghost Story* (1979) van Peter Straub. Al Straub se romans werk met die konsep van die terugkerende spook. Sy verhale gaan oor die verlede wat op 'n boosaardige wyse in die hede voortleef (King 1981:244). Die verlede keer terug in die vorm van 'n boosaardige spook wat daarop uit is om karakters in die hede te teister. Op hierdie wyse sluit die karakter aan by die tema van die spookhuis, wat met sy historiese konteks ook die verlede deel maak van die hede.

Die idee het ontstaan dat die spook die eienskappe en selfs siel aanneem van dié wat iets aan hom/haar verskuldig is. As die spook boosaardig is, kom die boosaardigheid in dié mens na vore. As die spook goedgesind is, kom die goedgesindheid in die mens na vore. Binne die riller word daar egter meestal op die boosaardige spook gefokus. Dit gaan nie slegs daaroor dat die spook binne 'n verhaal die ander karakters fisies skade kan aandoen nie, maar veral ook om die houvas wat die spook op sy slagoffer se denke het (King 1981:274). Weer handel dit nie soseer oor die tema op sigself nie, maar oor die effek daarvan.

Die omvang van die karakter het egter nie by die argetipe van die spook geëindig nie. Weens die onstabiliteit van sosiale, politieke en estetiese instellings het die klem sedert die negentiende eeu (soos genoem) verskuif. Gotiese fiksie het as't ware ondergronds gegaan - die dieptes wat dit bereik het, was nie meer die romantiese afgronde van die agtiende-eeuse Gotiek nie (Botting 1996:11). Die stad het die ruimte geraak vir donker korrupsie en geweld en die gesin 'n plek van vrees en bedreiging. Daar is meer gefokus op die boosheid van die individu: goed en kwaad het ontspruit uit die self.



Die klemverskuiwing van 'n eksterne na 'n interne boosheid het dus veroorsaak dat die karakters van die riller mettertyd 'n ander vorm aangeneem het. Die dubbelganger, die alter ego en ontstellende aspekte van die menslike identiteit het deel van die riller se raamwerk geword. Hierdie vervreemding tussen die mens en die realiteit waaraan hy gewoond was, het die grense tussen die menslike psige en die realiteit ontwig. So het 'n hele nuwe ruimte ontstaan waarbinne die verskille tussen fantasie en werklikheid nie meer met sekerheid aangewys kon word nie. Sielkunde, eerder as die element van die bonatuurlike, het nou die hoofrol gespeel in 'n wêreld waar individue nie meer seker van hulself of die mense rondom hulle was nie. Karakters is nie meer uitgebeeld as mense in beheer van hul passies, begeertes, fantasieë en drome nie. Individue was verdeelde produkte van beide rede en begeerte, objekte van obsessie, narsissisme en selfbevrediging. Die natuur – wild en ongetem – was nie eerstens ekstern nie, maar deel van die karakter, en dus ook van die mens (Botting 1996:12). Daar kon nie meer 'n definitiewe onderskeid tussen goeie en bose karakters gemaak word nie. Die binêre opposisie wat in die agtiende eeu bekend was, verdwyn ook in die meeste hedendaagse tekste, omdat daar juis uitgegaan word van die kompleksiteit van die karakter – 'n karakter wat beide goeie en slegte eienskappe besit.

### 3.3 Ruimte

Die ruimte binne die riller, soos dit veral ook na vore kom in die agtiende-eeuse Gotiese roman, kan bondig saamgevat word as 'n landskap van algehele verlatenheid, afsondering en boosaardige elemente (Botting 1996:2). Ruimte is 'n belangrike aspek in die riller, omdat dit 'n groot rol speel in die skep van die kenmerkende boosaardige en bonatuurlike atmosfeer. Bekende skrywers van die genre, soos Ann Radcliffe en haar voorganger Horace Walpole, het altyd eksotiese en vreemde plekke gekies vir hulle verhale om in af te speel. Dié keuse van landskappe – meestal geleë in Suid-Europa - is gebaseer op hul assosiasie met veral bygeloof, die onbekende en misterieuse. 'n Beklemmende atmosfeer word geskep, met donker woude en asemrowende bergreekse, wat met hul majestueuse voorkoms die leser na 'n wêreld van misterie en fantasie lei.

Afgesonderde en bouvallige kastele, asook kloosters en kerke met hul kenmerkende geheime kelders en gange, het gewoonlik die prentjie van die agtiende-eeuse Gotiese landskap afgerond (Botting 1996:63-64). Naas die kenmerkende landskap, was die Gotiese kasteel met



sy geheime deurgange en geslote deure dus die prototipiese plek van boosheid wat deur die skrywers gebruik is. Interessant is dat Walpole sy huis in Strawberry Hill, naby London, in ooreenstemming met die Gotiese kasteel in sy roman *The Castle of Otranto* (1764) omskep het (Cuddon 1998:356). Hy het sy eerste Gotiese roman dus in sy eie "Gothic castle" geskryf (Cuddon 1998:356).

Die kasteel is gekoppel met ander milieus, soos kloosters, kerke en begraafplase, wat as gevolg van hul vervalte voorkoms 'n verdere assosiasie met bygeloof, gruweldade en die onbekende getoon het. Aangesien die konsepte van agteruitgang en die dood sterk op die voorgrond was in die agtiende eeu, moes die kasteel in sy argitektuur 'n verdere assosiasie hiermee toon (Tompkins 1990:87). Die geboue is dus, in aanpassing by die tydsges, as oud en vervalte voorgestel. Die spesifieke voorkoms van die kasteel is gebruik om 'n ruimte te skep wat die emosies van vrees en onsekerheid by die karakters, maar ook die lesers, uitgelok en versterk is (Fiedler 1990:134). In die negentiende eeu het daar egter 'n verskuiwing ten opsigte van die ruimte binne die Gotiese roman plaasgevind. Die Gotiese kasteel moes plek maak vir meer moderne ruimtes soos middelklas-huise, hotelle, stadsgeboue, ens. Die vrees wat die kasteel gebring het, het uitgebrei tot die donker doolhofstrate van die stad, deurdat laasgenoemde met dieselfde elemente van geweld en boosheid verbind is. So is die leser bekendgestel aan onder andere die tradisionele spookhuis – een van die bekendste ruimtes waarin boosheid, gruwel en geweld afspeel. Die spookhuis het die reputasie verkry van 'n bose plek wat gevul is met van die sterkste primitiewe emosies, soos woede, haat en vrees. Dit gaan in die riller egter nie noodwendig oor die boosaardige huis as sodanig nie, maar veral oor die effek wat dit het op die mense wat binne en daaromheen woon. Sowel die atmosfeer as die emosies wat die spookhuis by die karakters uitlok, is van belang, saam met die gevolge daarvan vir die karakters.

King (1981:255) se definisie van die spookhuis as "a house with an unsavoury history", dui aan dat dit die besmette historiese konteks van vrees en boosaardigheid is wat die nodige effek op sy inwoners en die lesers uitoefen. Die spookhuis vereis hiervolgens meer as angswekkende geluide, deure wat kraak en vensters wat klap. 'n Goeie riller sal met die beskrywing van die ruimte veral klem lê op die geskiedenis daarvan om aan te dui dat dit meer as net die huis is wat 'n effek op die inwoners het – dit is 'n geskiedenis van bose magte en angswekkende gebeure wat voorheen die ruimte beset het.



Botting (1996:113-134) toon 'n ander invalshoek ten opsigte van hierdie verskuiwing van die Gotiese na 'n meer huislike ruimte aan, deur te verwys na die "homely gothic". Dit speel in op die konvensionele opvatting van die huis as enigste veilige grens tussen die binne- en buitewêreld, maar met 'n opvallende wysiging: Die huis en gesin wat normaalweg as die laaste toevlugsoord en beskerming teen dreigende bese magte beskou word, is nie meer die gewenste plek vir beskerming nie. Waar vrees en angs binne die tradisionele spookhuis deur 'n bonatuurlike mag veroorsaak word, is die oorsprong van angs nou die vreesaanjaende gebeure binne die eenheid van die huis en gesin. Die gesin en huis is nie meer 'n hawe nie, maar eerder 'n hel.

Bogenoemde bespreking gee 'n aanduiding van hoe die riller, veral met betrekking tot die sub-kategorie van die griesel/ Gotiese, verander het om by die vrese en taboes van die tyd aan te pas. J.A. Cuddon (1984:12) stel dit soos volg:

It seems to me that the horror story (...) is part of a long process by which we have tried to come to terms with and find adequate descriptions and symbols for deeply rooted, primitive and powerful forces, energies and fears which are related to death, afterlife, punishment, darkness, evil, violence and destruction.

### 3.4 Spanning

Punter (1996:183) noem die riller "paranoic fiction", deurdat dit fiksie is wat die leser uitnooi om deel te wees van die onsekerheid en paranoia wat die uiteindelijke verhaal vergesel. Hiervolgens speel spanning 'n belangrike rol binne die genre van die riller, as een van die mees kenmerkende reaksies wat uitgelok word.

Spanning kan ook beskryf word as die geheel van middele waarmee die outeur die leser se aandag trek en behou. Hierdie middele word gebruik om 'n nouer verband tussen leser en teks te bewerkstellig (Van den Bergh 1979:78). Volgens Van den Bergh (1979:40) kan die tegniese middele wat tot spanning bydra tot drie basiese aspekte gereduseer word, naamlik struktuurkenmerke, informasie-verdeling en identifikasie. Alhoewel hy die dramateorie as konteks gebruik waarbinne hy sy ondersoek loods, kan die retoriese tegnieke wat hy



bespreek, ook met sukses binne 'n roman geïdentifiseer word. (Sien ook Van Zyl 1996:52-54). Daar word vervolgens op Van den Bergh (1979) se opvattinge ingegaan:

### **3.4.1 Struktuurkenmerke**

Handeling het te make met sowel die uiterlike handeling as die innerlike gemoedsbewegings wat by die karakters aangewys kan word. Deur seleksie en kombinasie ontstaan daar voortdurend spanningsverhoudinge in 'n verhaal. Dit laat steeds vrae ontstaan oor waarom sekere gebeure aangegee word en ander nie, waarom sommige aspekte uitgelig word, waarom gebeure op 'n spesifieke wyse gekombineer word, ens.

Spannende handeling word veral geskep deur die botsing tussen twee onversoenbare magte, wat meestal deur die onderskeie karakters vergestalt word, maar (soos genoem) ook deel kan wees van 'n karakter se persoonlikheid. Op grond hiervan kan karakters verdeel word in protagoniste en antagoniste (sien ook Hoofstuk 1, 3.2). Die kontras en konflik tussen die karakters en gebeure stimuleer die leser se betrokkenheid by sowel die uiterlike as die innerlike botsings in die verhaal. Hierdie spanning is veral hoog wanneer die twee opponerende magte ongeveer ewe sterk is. Die leser verwag verder dat alles in die teks funksioneel is en daarom kan die verskyning van 'n nuwe karakter die spannende verwagting skep dat hy een of ander belangrike rol in die verhaal sal speel en dalk ook ten opsigte van die verhaal se uiteinde.

Die leser kan gemanipuleer word deur die seleksie van die gegewens in die roman deur die blik op die gebeure wat voorkeur geniet. Die karakter wie se perspektief die meeste aan die leser voorgehou word, word normaalweg bevoordeel deurdat die leser hom/haar beter leer ken en moontlik meer simpatiek teenoor dié karakter voel.

Ruimte (agtergrond, milieu, plek van handeling) kan (soos genoem) 'n groot bydrae tot spanning lewer. In die riller tref mens altyd 'n onheilspellende ruimte-uitbeelding aan. Dit is in die meeste gevalle 'n kombinasie van duisternis, lang skaduwees, wind, onaardse geluide en/of onheilspellende en afgeleë huise of geboue. Hierdie aspekte gee 'n konkrete betekenis aan die ruimte omdat die leser 'n assosiasie met die beskrywings kan maak.



Prospektiewe tydsverwysings (vooruitwysing) word op verskeie maniere ingespan om spanning te skep. Drome, voorspellings en noukeurige verduidelikings van wat dalk sal gebeur, gee aanleiding tot spanning deurdat 'n element van verwagting geskep word. Dit word vererger wanneer daar 'n onsekerheid ontstaan oor hoe en of die verwagting verwesenlik gaan word (Van den Bergh 1979:82).

### **3.4.2 Informasieverdeling**

Dit is soms belangrik dat die leser vooraf 'n idee kry van wat moontlik die uiteinde van die verhaal gaan wees sonder dat dit aan enige van die karakters bekend is (Van den Bergh 1979:85). Spanning word geskep wanneer die leser meer weet as die karakters (kennisvoorsprong of dramatiese ironie).

Die leser se kennisagterstand ten opsigte van die gebeure in die verhaal, wat 'n behoefte aan informasie skep, is 'n belangrike spanningswekkende middel in rillers. Spanning berus veral op die gapings in die teks, wat aanleiding gee tot vrae waarvan die beantwoording uitgestel word. In die geval van moord, wat bykans altyd in die riller voorkom, word spanning onder meer veroorsaak deur die ooplaai van die identiteit van die dader of van meer elemente: die motief vir die daad. Sulke tipe informasie word dikwels tot aan die einde van die verhaal van die leser weerhou om sodoende 'n deurlopende spanningslyn te skep (Van den Bergh 1979:87-88).

Die uitstel van verwagte gebeure of 'n vertraging in die tempo gee aanleiding tot spanning. Dit kan op verskeie maniere in die teks toegepas word. 'n Afwyking in die chronologie maak die leser byvoorbeeld bewus van 'n spanningsverhouding. Verkapte chronologie kan voorkom wanneer die gebeure in die teks nie-chronologies aangebied word. Die chronologiese volgorde kan ook onderbreek word deur na vorige gebeure terug te verwys. Terugverwysing veroorsaak spanning en 'n boeiende werking deur die ongelykheid in informasieverdeling waartoe dit aanleiding gee.

### 3.4.3 Identifikasie

Spanning is dikwels afhanklik van die mate waarin die leser sigself in die gebeure, karakters en wêreld in die teks herken. Hoe sterker die herkenning, hoe sterker die identifikasie van die leser en hoe meer sal hy of sy geboei word deur en betrek word by die besluite van die karakters. Hierdie aspek is uiteraard gebonde aan reële ontvangers en kan dus hoofsaaklik deur empiriese toetsing gemeet word. In romantekste gaan dit in hierdie gevalle eerder om 'n beroep op algemeen-menslike vrese, waardeur 'n effek van identifikasie geïntendeer of voorspel word.

Die uiting van gevoelens (patos) het altyd 'n effek op die ontvanger (leser). Dit kan dus 'n belangrike middel wees wat die leser manipuleer om 'n sekere houding jeens die karakters in te neem.

### 3.4.4 Die rol van die leser

Die leser bou die verhaal op na aanleiding van afleidings en redenering ten opsigte van die inligting wat aan hom/haar gegee word. Peirce (soos uiteengesit in Bosma 1991:79) bied drie kategorieë wat as goeie vertrekpunt dien van hoe die leser moontlik te werk gaan met die opbou van die fabel (dit wil sê die storie wat vanuit die gebeure in die teks gekonstrueer word) (Van Zyl 1996:6).

Die eerste kategorie staan bekend as die abduktiewe vermoë – 'n redenering wat lei tot 'n hipotese. Dit gaan hier om 'n verrassende gebeurtenis wat die leser waarneem, tesame met sekerhede wat klaar opgebou is. Die leser beskik dus oor sowel eksterne informasie as sy eie verwysingskader waarmee hy die teks benader. Dit gee aanleiding tot 'n hipotese wat vervolgens ondersoek word.

Die volgende stap behels die deduktiewe vermoë, wat verwys na afleidings of konsekwensies op grond van die hipotese. Die leser begin nou verwagtinge formuleer oor die moontlike verloop van die verhaal, asook die uiteinde daarvan.



Die laaste stap staan bekend as die induktiewe vermoë. Hier gaan dit om die toetsing of kontrolering van die vorige stappe van die redenering. Dit is die leser se vermoë om die afleidings van die hipotese te toets. Spanning ontstaan wanneer die stappe nie sonder meer voltooi kan word nie, omdat daar dalk informasiegapings in die teks is. Die leser moet dan self hierdie gapings vul om so bogenoemde proses voort te kan sit.

Die teoretiese opvattinge word vervolgens aan die drie tekste onder bespreking getoets. 'n Chronologiese aanpak word gevolg, met Bloemhof se roman *Die nag het net een oog* (1991) wat eerste bespreek word, gevolg deur *Drif* (1994) deur Reza de Wet en *Een hart van steen* (1999) deur Renate Dorrestein. Ten slotte word stilgestaan by die vraag of Gotiese tekste in die algemeen en dié tekste in die besonder, as *triviaalliteratuur* beskou kan word.

## Hoofstuk 2

### Francois Bloemhof: *Die nag het net een oog*

#### 1. Algemeen

Francois Bloemhof se roman, *Die nag het net een oog* (1991), het die eerste De Kat-prys vir 'n debuutroman losgeslaan (Truter 1999:27). Bloemhof sou mettertyd bekend word vir die skryf van rillers, soos onder andere *Die duiwel se tuin* (1993), *Koue soen* (1994) en *Nagbesoeker* (1997). Hy het die afgelope paar jaar hoofsaaklik gefokus op die skryf van jeugromans waarin riller-elemente voorkom, soos *Kamer 13* (1997) (Roggeband 1997:12). Die volgende pryse is aan hom toegeken vir sy jeugromans: die Sanlamprys vir Jeuglektuur vir *Slinger-slinger* (1997) en die Kagiso en Eerste Nasionale Bank se Literary Award vir *Die Wit huis* (1998) (Truter 1999:27). Sy rillers word gekenmerk deur die teenwoordigheid van Gotiese of grieselelemente, maar hy is ook bekend vir die skryf van gruwel- en terreurverhale. Bloemhof se romans is dikwels 'n kombinasie van bogenoemde sub-kategorieë van die riller.

Volgens Jordaan (1997:55) is min Afrikaanse verhale tot op hede gepubliseer wat spesifiek elemente van die Gotiese riller bevat. Bloemhof se debuutroman, *Die nag het net een oog* (1991), kan volgens Jordaan as die eerste volwaardige Gotiese roman in Afrikaans beskou word, deurdat die meeste Gotiese konvensies en eienskappe in die roman herkenbaar is. Die motto, uit Bram Stoker se *Dracula*: "I am glad you found your way in here, for I am sure there is much that will interest you", verbind die roman bewustelik met die *Dracula*-gegewe en 'n konseptuele raamwerk waarin die goeie in binêre opposisie gestel word teenoor die bose.

Die verhaal begin met die beskrywing van 'n seun wat lewend begrawe word. Wanneer hy dit regkry om uit sy grond dood te ontsnap, spreek hy 'n wraakbelofte uit teenoor die mense wat die daad gepleeg het. Hierdie gebeurtenis is deel van die verlede. In die hede word daar teruggekeer na 'n klein plattelandse dorpie, Botmasdorp. Dit is 'n belangrike tyd vir die dorp, aangesien dit die jaar van sy eeufeesviering is. In die stigtingsjaar het daar egter ook 'n ander belangrike gebeurtenis plaasgevind wat 'n groot rol in die voortbestaan van die dorp speel. Soos die verhaal tot 'n klimaks opbou, kom die leser agter dat die seun wat lewendig begrawe



is, dieselfde vreemde en angswekkende man is wat die nuwe inwoner van Botmasdorp is. Dit is ook met die aankoms van Botma dat daar ewe skielik, sonder verklaring, eienaardige dinge gebeur. Van die dorpsbewoners tree vreemd op nadat hulle in kontak met Botma was. Hulle raak soos marionette wat deur 'n sterk mag beheer word. Die weer verander van warm somersdae na grys, mistige dae waar geen son gesien word nie, sodat dit lyk asof 'n wolk van onheil oor die dorp hang.

Die enigste persoon wat die veranderinge in die dorp waarneem, is die vroulike hoofkarakter in die roman, Cathy. Cathy se voorgeslag was die stigters van Botmasdorp. Sy speel dus 'n belangrike rol in die verhaal – nie net omdat sy 'n kennis het van die dorpsgeskiedenis nie, maar ook omdat sy die een is op wie Botma sy wraak projekteer. Die verhaal bereik 'n spanningsvolle klimaks wanneer Cathy na Botma se "spookhuis" gaan om uit te vind wat die rede vir sy wraak is. Sy word gekonfronteer deur haar suster, wat niks meer as 'n leë, dooie liggaam is nie, asook met die liggaam van haar vader, met wie sy 'n verwronge verhouding gehad het. Die spoke van die verlede het dus gekom om van haar verantwoording te eis, net soos Botma die dorp en sy mense tot verantwoording wil roep oor wat honderd jaar vantevore met hom gebeur het. Daar kan op hierdie punt nie meer 'n onderskeid tussen die werklike en die onwerklike gemaak word nie. Wanneer Cathy besef dat boosheid beveg word deur die boosheid in jouself te bestry, is dit ook die oomblik waarop sy die oorhand oor die bose Botma kry en hom terugstuur na waar hy vandaan gekom het – na onder die grond van die aarde.

Die Epiloog verwys na 'n naamlose karakter (na alle waarskynlikheid Cathy) wat 'n aborsie ondergaan. Cathy het klaarblyklik verwagting gemaak nadat sy by Botma, in die gedaante van Peter, geslaap het. Deurdadig dat sy 'n aborsie laat uitvoer, raak sy finaal ontslae van Botma (1991:183-184). Waar dit vir Botma (as fetus) kort voor die aborsie donker is en hy sukkel om in sy tentatiewe vorm te beweeg, stap Cathy uit die huis "met bene wat verbasend sterk is (...) die dag tegemoet" (1991:184). Cathy tree dus as die wenner uit die stryd.



## 2. Tema en motief binne die Gotiese en die gruwelverhaal

### 2.1 Die goeie versus die bose

Die spel tussen die goeie en die bose is een van die hooftemas in *Die nag het net een oog*. Soos reeds in Hoofstuk 1 (3.1.1) aangedui is, het talle van die agtiende-eeuse Gotiese skrywers geglo dat die konsep van die goeie net uitgebeeld kan word in teenstelling met aspekte van die bose. Goed en kwaad is dus as binêre pole teenoor mekaar geplaas. Die goeie is geassosieer met deug en liefde, terwyl die bose geassosieer is met dit wat die moreel en deugde van die gemeenskap bedreig en afbreek.

Binne die roman van Bloemhof word die begrippe meer relatief ingeklee: die goeie en die bose word nie meer in terme van uiterstes teenoor mekaar geplaas nie. Die belangrikste voorbeeld hiervan is die wyse waarop Botma die boosheid in elkeen van die goeie karakters uitwys. Hy ken hulle swak plekke en kan deur sy boosheid die karakters van hulle eie donker sy bewus maak. Die sogenaamde goeie karakters is daarom nie meer in totaliteit goed nie, deurdat elkeen die bose in hom/haarself ontdek.

'n Goeie voorbeeld hiervan is die karakter van dominee Stefanus Vollgraaff. 'n Predikant stel normaalweg die goeie voor. Hy is 'n persoon wat die goeie verkondig en dit ook in ander mense raaksien. Dominee Vollgraaff ervaar met die koms van Botma egter iets ontstellends, deurdat hy die kwade al hoe meer raaksien. Dit wat as goed in die Bybel geïnterpreteer moet word, kry 'n bose betekenis sodat hy met die lees van elke teks 'n negatiewe gevoel teenoor die inhoud ervaar. Die dominee word oorval deur sonde, en "wanneer hy sy mond oopmaak, is dit net die een fok en moer en bliksem op die ander..." (1991:101). Die stryd binne die dominee dien as simbool vir die stryd tussen die goeie en die bose binne die roman.

'n Verdere afleiding wat gemaak kan word, is dat die bose nie bloot 'n mag van buite is wat die goedheid binne bedreig nie. Dit is wel so dat die bose Botma as eksterne mag die goeie dorpie binnedring, maar Cathy beskryf Botma se klere as "oorblyfsels uit 'n ander eeu" (1991:85). Dit kan aan die een kant moontlik vertolk word as 'n verwysing na die oorspronklike Gotiese "villain", maar is aan die ander kant ook 'n letterlike aanduiding dat hy



afkomstig is uit 'n ander eeu. Die enigste manier waarop Botma nog deel van Cathy se eeu kan wees, is as hy bonatuurlik is.

Die oorsprong van die bose kan egter breër geïdentifiseer word as bloot die bonatuurlike. Alice se woorde aan Ans: "Hy vat jou siel... En gee aan jou terug – homself" (1991:105) kan aandui dat Botma die karakters vul met sy eie boosheid. Die bose is dus nie bloot ekstern nie, maar is 'n interne mag wat in die self gevind en bestry moet word. Dit verskaf 'n moontlike antwoord op Cathy se vraag na die oorsprong van die bose: "Waar begin jy die boosheid beveg?" (1991:179) Die bose van buite word dus aangevul "deur die bose in jouself" (1991:179). Dit is veral hierdie aspek wat Bloemhof se roman laat afwyk van die oorspronklike Gotiese verhaaltipe. Volgens die definisie van Bertin (1976:8) het die Gotiese verhaal juis die element van 'n bonatuurlike bose mag wat die goeie karakters van buite bedreig, terwyl die boosheid binne die roman van Bloemhof nie net 'n mag van buite is nie, maar in elkeen van die dorpsmense aangetref word.

Bloemhof maak van 'n hele aantal herhalende simbole, motiewe en intertekstuele verwysings gebruik om die spel tussen die goeie en die bose uit te beeld. Twee van die mees ooglopende en belangrikste motiewe in die roman is byvoorbeeld die maan- en oogmotief, wat in verhouding staan tot mekaar en dus as eenheid bespreek word. Die romantitel stel reeds die maan gelyk met die oog van die nag – *Die nag het net een oog*. Die maan speel 'n belangrike rol as terugkerende motief in Gotiese verhale, as die oog van die nag wat die bosedophou en van bo af bespied wat op aarde gebeur (Loock 1994:107). Die maan is belangrik in die skep van 'n tradisioneel Gotiese atmosfeer. Dit dien ook as verwysing na die bose oog – "evil eye" – wat oor die inwoners van Botmasdorp hang. Brewer (1970:387) beskryf die konsep van die "evil eye" as "an ancient [...] belief that certain individuals had the power to harm or even kill with a glance." So word daar nooit na Botma se oë verwys nie, maar altyd net na "daardie een oog wat deur jou kyk, tot op die been" (1991:140). Hy kan dus vergelyk word met die maan en die "evil eye" wat alles kan sien wat gebeur. Botma se mag strek egter nog verder: hy sien ook die karakters se innerlikes. Hy is gefassineer deur die oë van sy slagoffers. Dit kan verskeie betekenisse hê. Dit roep byvoorbeeld 'n assosiasie op met die tradisionele gesegde dat oë die vensters van die siel is. Botma maak gebruik van sy slagoffers se oë om sy weg na hulle siel te vind. Hy wil hulle dwing om te *sien* watter onreg hul voorvaders hom aangedoen het.



Daar word verskeie beskrywings gegee van die oë van Botma se slagoffers. Heidi se oë herinner aan "loergate in deure" sodat dit voel asof iemand agter haar oë sit en dit as die vensters na die buitewêreld gebruik (1991:62). Elaine se oë is net hol oogkaste, omdat haar ooglede weggesny is "sodat sy vir altyd uit die kasse moet staan" (1991:168). Botma skeur Heidi se oog oop (1991:72-73) en verwyder Ans se oog (1991:106). Die woorde: "Wat die oog nie kan sien nie..." (1991:87) is dus ironies, deurdat Botma juis die lewelose oë van sy slagoffers gebruik as die venster waardeur hy 'n kyk op sy volgende slagoffer kry. Die maan- en oogmotief word dus as simbole van die bese en onbekende gebruik, deurdat hulle met die bese karakter Botma geassosieer word.

Saam met die oë gaan perspektief. Dit is uiteindelik Cathy se rasonale perspektief op die werklikheid wat aan haar die oorwinning oor Botma besorg. Sy besef sy moet nie na sy oog kyk nie (1991:171), maar aanvanklik gebeur dit tog (1991:177). Dan kom die wending (1991:178) as sy dit regkry om weg te kyk. Vervolgens konfronteer sy haarself in hom: "En wanneer sy na die man terugkyk, na die spieël van sy oog, sien sy dit is een en dieselfde: Haar gesig. En die gesig van die een wat grond in die gat skep" (1991:178). Sy is dus slagoffer, maar ook aanvaller. Van albei partye is die bese deel, soos van haar eie innerlike. Nou raak sy die agtervolger, wat hom ten slotte dood verklaar, sodat "sy oë glasiq en gesigloos" word, voor hulle "die kleur van die nag" raak (1991:179). Die nag oorheers nou die bese oog ("evil eye").

Wanneer hierdie klimaks bereik word, word die Gotiese spieël-element ook met die oog verbind. Die twee motiewe sluit by mekaar aan deurdat albei verwys na dit wat gesien en nie gesien kan word nie, soos die "gekraakte spieëlbeeld" van Cathy wanneer sy deur haar dooie suster gekonfronteer word (1991:167). Dit dui op haar gebrokenheid en stryd met die bese Botma wat die identiteit (spieëlbeeld?) van almal in die dorp weggeneem het. So sien Alice ook 'n verwronge beeld van haarself in die biblioteek se spieël: "Die lig teen die dak val uit so 'n hoek dat die spieël 'n onvleiende beeld gee van wie ook al in hom kyk" (1991:45), net soos Botma die "onvleiende", bese kant uitwys van wie ook al in sy oog/spieël kyk.

Ook die voëlmotief hang saam met dié van die oë. Die eerste verwysing daarna is Elaine se vergelyking van Botma "met die pesvoël wat haar met sy swart ronde *ogies* van die trapreling betrag het" (1991:14, kursivering deur my). Botma word later ook met 'n roofvoël vergelyk



wanneer hy die burgemeester vermoor, en "sy vingers 'n klou vorm" (1991:48). Die voëlmotief in die roman, wys simbolies op die bose. Hierdie simboliek word uitgebou in die kinderrympie van die Janfiskaal wat Cathy aan die begin van die verhaal lees:

*Janfiskaal  
sit op 'n paal  
sy hoed is stukkend,  
en sy kop is kaal.  
Janfiskaal  
skree: "Ek is kwaad!"  
Ek sal jou hang  
Aan die hakiesdraad!"* (1991:20)

Hierdie rympe, wat die verhaal van die sluipmoordenaar van die voëlryk vertel, kan 'n verwysing wees na Botma, wat as die sluipmoordenaar van Botmasdorp beskou kan word. Sien ook p. 162 waar Botma verder geassosieer word met "die neerstryk van 'n enorme swart voël."

'n Ander simbool in die roman is vrugte. Vrugte word met Botma geassosieer, as verdere simboliese uitbeelding van sy boosheid. Vrugte simboliseer ook die bewuswording van boosheid. Die eerste interteks wat in dié verband by 'n mens opkom, is die vrug in die tuin van Eden wat die mens toegang gee tot die kennis van goed en kwaad. 'n Voorbeeld hiervan is wanneer Heidi die huis van Botma besoek:

Dit moes die swak lig gewees het wat haar laat dink het die vrug is verrot – sy het selfs die wurmgevrete tonnens daarin vir haar voorgestel. Want noudat sy weer kyk, is die adamsvy wat die man in sy hand hou, 'n bykans volmaakte spesimen, plooieloos gerond teen die rimpels van sy hand.

(1991:53)

Die onsekerheid oor die vrug – of dit verrot of volmaak is – is 'n aanduiding van hoe Botma met sy slagoffers speel tot op die punt waar hy die boosheid binne hulle uitwys. Hy beweeg heeltyd tussen die konsep van goed (volmaak) en boos (verrot). Wanneer hy egter die boosheid in Heidi uitwys, word die volmaakte vy slegs 'n woning vir wurms. Die tuin van Botma se huis is aan die begin ook ongewoon lowerryk in vergelyking met die ander tuine in die dorp. Dit ondergaan egter 'n geleidelike metamorfose, deurdat dit na 'n paar dae verval



uitsien en na dooie vrugte stink (1991:71). Hier ondergaan 'n natuurelement dus 'n grensoorskrydende tipe verwording: die vrugte word onrealisties gou sleg; die tuin is al na 'n paar dae verval.

Die betekenis van die appelmotief in die roman word uitgebrei deur die assosiasie met die sprokie *Sneeuwitjie*, waar die bose koningin vir Sneeuwitjie 'n giftige appel gee om te eet sodat sy in 'n diep slaap val. Ook dié motief wys op die teenwoordigheid van die bose. Dit word versterk deur die verwysing na die bekende spreekwoord: "Een vrot appel maak die hele mandjie sleg". Wanneer Botma tydens die basaar 'n blik oor die vrugte by Cathy se stalletjie gooi, is dit oomblikke na sy vertrek vrot: "Die vrotting het die lemoen sy volmaakte rondheid ontnem. [...] En naby die groen eelt wat eers vrug aan tak geheg het en nou ingesink is soos 'n naeltjie, diép, asof iemand besig is om die vrug van binne te eet, is 'n bruin, vratagtige area [...] Daar is 'n hele paar vrugte wat bederf is. Een vrot appel..." (1991:87). Botma is ook daarop uit om die inwoners van Botmasdorp in 'n diep slaap te laat val (1991:156).

Die verwysings na die Christelike godsdiens speel 'n belangrike rol as motief in die roman. Hier probeer Bloemhof om die binêre opposisie van goed teenoor boos te beklemtoon met behulp van verwysings na die sterk Afrikaanse Calvinistiese tradisie en die NG Kerk. Daar word onder meer gepraat van sonbesies wat "die Heer prys met blye galme" (1991:24) en geskryf oor Christus as die eniggebore Seun van God (1991:32), oor die biddende hande teen Bertha du Toit se muur (1991:119) en die Christusbeeld wat 'n wakende oog oor haar besittings hou (1991:119). Bertha se sterk geloof word ook beklemtoon – "Haar geloof het haar gered, en dit help om die leemte wat daardie twee mense in haar lewe gelaat het, te vul" (1991:119). Elemente soos hierdie maak dié roman enersyds tipies-Afrikaans, maar gaan andersyds in teen die konvensionele Gotiese roman, waar die kruis en die Bybel magtige instrumente teen die bose was. Hier verskaf die kerk, predikant en godsdiens egter opvallend genoeg geen redding vir die gemeenskap van Botmasdorp nie.

Sekere elemente wat in die oorspronklike Gotiese verhale aangetref is, vervul in *Die nag het net een oog* 'n belangrike simboliese rol. Daar is dikwels elemente van en verwysings na bygelowe, sprokies, mites en volksverhale binne die tradisionele Gotiese verhaal (Loock 1994:107). Wanneer hierdie elemente binne 'n realistiese verhaal aangewend word, is dit om



'n sekere simboliese betekenis oor te dra of om die gebeure in die verhaal meer skrikwekkend en vreesaanjaend te maak. Daar is verskeie intertekstuele verwysings na sprokies in die roman, byvoorbeeld na *Sneeuwitjie* (soos genoem) en *Repelsteeltjie*, wanneer Botma 'n gesprek met sy eerste slagoffer, Barend du Preez, voer. Dié verwysing dui op Botma se voorafkennis van sy slagoffers se geskiedenis:

Dit is 'n eggo uit 'n storie wat Barend se ma kleintyd vir hom voorgelees het: Is jou naam dalk.... Repelsteeltjie? Maar die heldin het die vraag gevra omdat sy reeds die antwoord gewéét het.

(1991:11)

Dit is met hierdie herinnering aan die kinderverhaal dat Barend besef iets is nie pluis nie, omdat Botma net soos die heldin vooraf wéét wat sy van is: "Jou van is nie... Du Preez nie" (1991:11).

Daar is 'n verdere verwysing na sprokies wanneer Cathy na die kinderboeke in die biblioteek kyk. Sy sien illustrasies van "hekses met appels, ridders op perde (wit natuurlik!), die prins wat buk om die slapende skone te soen..." (1991:20). Hierdie verhaal eindig egter nie soos in die sprokies, waar die held die heldin red nie. 'n Mens kan die afleiding maak dat Bloemhof hierdie verwysing gebruik juis om die verskil met sy verhaal te beklemtoon.

Nog 'n sprokie wat 'n spesifieke betekenis in die verhaal vertolk, is *Rooikappie*. Wanneer Anelda na die huis gaan waar Botma woon, voel dit vir haar asof sy deur die ingang van 'n woud moet loop: "'n Woud, en 'n wolf. Maar aan die einde van die sprokie was die meisie die een wat bly leef het. [...] Sy het 'n houtkapper gehad om haar te red." (1991:108). Enkele verwysings na die wolf herinner ook aan *Rooikappie*, maar nog sterker aan volkse uitdrukkings en ryme, soos die mis wat vergelyk word met "'n wolf wat kom om skape te steel" (1991:148), en veral die rympte (1991:166):

*Doedoe, kindjie, doedoe!*  
*Kindjie moet nou bed toe gaan;*  
*Wolfie wil vir kindjie vang,*  
*Mama sal vir Wolfie slaan.*  
*Doedoe, kindjie, doedoe!*



Beide verwysings na die wolf skep die gevoel van bedreiging en onveiligheid. Die leser weet teen hierdie tyd dat die uiteinde van die sprokie nie die uiteinde van die verhaal gaan wees nie, want in die roman is daar nie 'n held of houtkapper wat die heldin van die wolf kan red nie. 'n Meer moderne verwysing is dié na 'n videospeletjie vir kinders. Die gebeure in die videospeletjie word vergelyk met Botmasdorp:

Hoe baie soos die diagram op die masjien se skerm is die dorp se uitleg nie, dink sy – netjiese blokke gepak met ewe veel huise, lekker breë strate sodat die slagoffertjie plek het om te maneuvreer terwyl hy vlug vir die monster.

(1991:44)

Net soos in die videospeletjie word die inwoners van Botmasdorp die slagoffers van die monster Botma. Die verwysing skep 'n onheilspellende verwagting by die leser dat iets boos moontlik in die verhaal gaan gebeur. Later in die verhaal word dié moderne verwysing verbind met 'n meer konvensionele aspek van die Gotiese roman, naamlik grafte en begraafplase. Net soos die dorp is die begraafplaas in netjiese blokke uitgelê:

Selfs die begraafplaas lyk te goed om waar te wees [...]. Die grafstene staan ry op ry, vertikaal en horisontaal, 'n blokkiesraaisel.

(1991:93)

Die sprokies, kinderverhale en speletjies waarna Bloemhof verwys, toon 'n ooreenkoms. In elkeen van die verwysings is daar sprake van 'n bose mag wat die goeie bedreig en 'n held wat tot die redding kom. Die verwysings vorm deels 'n parallel met die gebeure in die roman. Daar is ook sprake van 'n bose mag wat die inwoners van Botmasdorp bedreig. Die belangrike verskil is telkens egter dat daar geen held is wat die bose kan bestry sodat die goeie kan seëvier nie. Daar is wel, in kontras met hierdie spesifieke sprokies, 'n heldin wat die bose bestry. Bloemhof beweeg in hierdie opsig weg van die tradisionele "resep" van die oorspronklike verhale.

## 2.2 Die sondes van die vaders en die "moeders"

Die rol van die voorvaders is 'n belangrike tema in *Die nag het net een oog*. Daar word egter nie 'n taak of plig deur die voorgeslag aan die nageslag oorgedra nie - hulle bring wel 'n vloek oor die nageslag waarvan laasgenoemde nie bewus is nie. Botma se hoofdoel is om die



nageslag van die mense wat hom uit hul gemeenskap verban en vervolgens lewend begrawe het, uit te moor sodat hulle vir die sondes van die vaders kan betaal. Hier is dus sprake van 'n kollektiewe skuld wat deur die voorvaders aan die nageslag oorgedra word: Omdat die hele gemeenskap skuldig gehou word vir die gebeure in die verlede, moet almal dus gestraf word. Dit word duidelik uit die lysie wat Botma opgestel het. Na elke dood word die naam van nog 'n slagoffer doodgetrek. Dit word mettertyd vir die leser duidelik dat elke slagoffer 'n verbintenis met Botmasdorp het.

Die karakters in *Die nag het net een oog* word na hul dood gelei deur die uitspraak van hul volle doopname. Vir Botma is die volle doopname van sy slagoffers belangrik, omdat dit hul band met die voorgeslag aanwys en ook 'n aanduiding is van die skuld wat aan hulle oorgedra is. Sy slagoffers se volle doopname verbind hulle dus met hul voorouers - die mense wat vir Botma uit hul gemeenskap verban het.

Die rede waarom die inwoners van Botmasdorp gestraf moet word, word op 'n klassieke manier aan die leser bekend gemaak. Bloemhof maak naamlik van 'n bekende konvensie uit die tradisionele Gotiese genre gebruik, deur die verhaal van die verlede deur middel van 'n ou manuskrip aan die lig te laat kom. Die ou manuskrip is die dagboek van Ellen se oorgrootmoeder. Hierin word die verhaal van Botma as jong seun vertel en hoe die gemeenskap van Botmasdorp geglo het dat hy boos was. Hulle het hom waarskynlik na aanleiding hiervan lewend begrawe en só die vloek van skuld oor hul nageslag gebring. Hierdie manuskrip (1991:152-155) volg die ander manuskrip op wat Botma aan Alice dikteer (1991:75-78).

### **3. Karakterisering**

#### **3.1 Helde en skurke**

Loock (1994:106) dui in haar artikel oor die Gotiek in die Afrikaanse literatuur aan dat Bloemhof die Gotiese tradisie verdraai deur middel van sy karakteruitbeelding. Sy kom vervolgens tot die gevolgtrekking dat die Gotiek nie in sy oorspronklike vorm in Afrikaans voorkom nie. Alhoewel my samevatting oor die voorkoms van die Afrikaanse rillers onder bespreking eers later aan bod kom, wil ek wel hier reeds op dié aspek ingaan.



Dit lyk op die oog af eenvoudig om die held en die heldin van *Die nag het net een oog* aan te wys. Die enigste moontlike held is Peter – die joernalis wat na Botmasdorp kom om 'n artikel oor die eeuviëring te skryf. Daar is onmiddellik 'n verstandhouding tussen hom en die vroulike hoofkarakter, Cathy, wat op haar beurt as die heldin aangewys kan word. Peter en Cathy is die enigste persone wat 'n kans het om die boosaard, Botma, te oorwin. Hulle staan dus aan die kant van die goeie en het die belangrike taak om oor die bose te seëvier. Dit is egter hier waar Bloemhof 'n verandering in die karakteruitbeelding aanbring. Nie die held óf die heldin van die roman het die tipiese voorkoms van die oorspronklike Gotiese karakters nie. Die belangrikste voorbeeld wat as bewys hiervan dien, is wanneer die sogenaamde held, Peter, die heldin, Cathy, verkrag (1991:144-145). Hierdie bose en gewelddadige daad vind wel plaas onder die invloed van die boosaard Botma, maar dit bly steeds 'n definitiewe wegbeweeg van die oorspronklike uitbeelding van held en heldin. Waar die held normaalweg die redder vir die heldin-in-nood moet wees, is dit hier nie die geval nie. Peter word, soos die res van die dorp, deur die bose oorgeneem en kan die heldin nie meer red nie.

Peter word boonop aan die begin van die verhaal deur Cathy beskryf as "'n duiwelagtige gerub...[met] natuurlike blonde hare" en "geensins [haar] idee van 'n romantiese held nie" (1991:28-29). Hierdie beskrywing wyk af van die tradisionele siening van die Gotiese held. Dié afwyking word bekragtig deur 'n verderde beskrywing van Peter as "'n ondeunde teddiebeer-gesig, met 'n suggestie van horinkies onder die sagte wol" (1991:51). Later in die roman word ook spesifiek op Peter se vroeëre "misdadige" neigings gewys, soos inbraak en diefstal (vgl. 1991:123,130,137-138). Dié beskrywings skep 'n ambivalensie – die moontlikheid van goed en kwaad binne een persoon. Dit is hierdie ambivalensie binne die karakters wat hulle nie prototipes van die oorspronklike Gotiese karakters maak nie. Hulle sluit eerder aan by latere karakters binne die genre van die riller, wat beide positiewe en negatiewe eienskappe toon.

Cathy het ook nie die voorkoms van die tipiese Gotiese "damsel in distress" nie. Wanneer sy vir haarself in die spieël kyk, is sy teleurgesteld met dit wat sy sien: "dieselfde ou gesig: mond, neus en oë, die een meer karakterloos en leeg as die ander" (1991:31). Die belangrikste wysiging binne die karakteruitbeelding wat Bloemhof ten opsigte van die heldin aanbring, is die feit dat sy – en nie die held nie – die bose moet oorwin. Dit is dus ironies



wanneer Peter teenoor Cathy sê: "'n Ridder verdedig altyd die mooie dame" (1991:36). Die heldin kry egter geen hulp van die held nie en moet op haar eie teen die bose veg.

Die derde belangrike karakter binne die oorspronklike Gotiese verhaal is die skurk, wat die versinnebeelding van die bose is. Bloemhof het hier meer spesifiek gehou by die prototipe van die boosaard. Die leser se assosiasie met Botma is met dié van 'n Dracula-figuur, deurdat sy voorkoms baie trek op dié bekende vampier en monster van vele Gotiese verhale. Hy het 'n wreedaardige voorkoms, met bloedlose lippe en vervalde gesig. Net soos Dracula is hy doodsbleek en leweloos en het hy die "bloed" [lewe] van sy slagoffers nodig om aan die lewe te bly. Deur die bose houvas wat hy oor sy slagoffers het, is hy "besig om sterker te word" (1991:104) – net soos Dracula. Hy is verantwoordelik vir die bose in die verhaal en is nie soos Cathy en Peter 'n ambivalente karakter wat beide positiewe en negatiewe eienskappe vertoon nie. Met sy koms na Botmasdorp is dit asof die dorp in 'n "spookdorp" verander (1991:48). Daar is 'n voortdurende grysheid en mistigheid oor die dorp: "asof 'n sluier oor die dorp gespin word" (1991:49). Sy teenwoordigheid skep dus die bekende Gotiese atmosfeer wat tradisioneel voorkom in die oorspronklike verhale.

### 3.2 Die vroulike karakter

Die eerste afwyking van die tradisionele heldinbeeld is die optrede van Cathy. Daar is aan die begin van die verhaal wel tekens dat sy 'n tipiese swak vrou met 'n lae selfbeeld is. Sy raak byvoorbeeld onderdanig wanneer die burgemeester haar vra om 'n toespraak by die eeufeesvieringe te hou:

'Catharina...' begin hy, en sy weet dat hy haar gaan vra om iets te doen. [...] 'Middag, oom Paulus, ' sê sy, en haat haarself vir die sieklik onderdanige manier waarop die woorde voor hom neerbuig. Maar dit is moeilik om lewenslange gewoontes net so af te leer, en maklik om in die groef vas te val: Ja, mense, ek sal dit doen, mense, vra maar vir my, want wie anders. (1991:25)

Cathy se verhouding met 'n hele aantal ander persone bevestig aanvanklik hierdie onderdanige houding en swak selfbeeld, maar daar is telkens sprake van 'n verandering. Haar inestueuse tipe verhouding met haar pa is byvoorbeeld tipies van die oorspronklike Gotiese romans waar seksuele begeerte – spesifiek verkragting, inest en moord – as 'n



herhalende motief voorkom (Van Gorp e.a. 1993:165). Anders as haar suster, Elaine, gee sy egter nie geredelik toe nie, maar haar pa bederf só vir haar alle verhoudings met mans. Dit word duidelik uit die walging wat ontstaan by die herinnering aan haar pa. Sy sal vir altyd 'n walging hê in "[d]ie reuk van alle mans" (1991:98), naamlik die reuk van "verrotting, grond" (1991:174).

Elaine het ook 'n sterk invloed op Cathy. Cathy was oënskynlik altyd die swakkere in die verhouding met haar suster. Elaine gaan egter agter 'n ouer, getroude man aan, wat moontlik die plek van die vaderfiguur moes inneem. Cathy oorwin haar suster teen die einde verbaal, emosioneel en fisiek. Sy swig nie voor Botma nie. Teenoor die skim van haar pa oorwin sy deur strategie, maar sy neem eintlik ook simbolies Elaine se sterker eienskappe oor (1991:168-170, 174).

Alhoewel Cathy 'n graad het en hoër gekwalifiseer is as Alice, is sy ook ondergeskik aan haar in die werksituasie. Alice word egter later deur Botma oorwin en "bewoon". Sy raak soos 'n zombie, sodat Cathy sterker in die werksituasie begin optree. Ten slotte oorwin Cathy vir Alice fisies (1991:159-162).

Dan is daar ook Cathy se verhouding met Peter. Sy wil aanvanklik nie toegee met betrekking tot 'n fisiese verhouding nie, maar word later wel deur Peter oorrompel (weereens in die vorm van 'n zombie wat deur Botma "bewoon" word). Sy oorwin Peter egter emosioneel deurdat sy hom "wegsoen": "Ook Peter word in die soen begrawe" (1991:178). Sy oorwin hom ten slotte fisies deur die aborsie (1991:183-184).

Wanneer Botma haar dus teen die einde van die verhaal met mense konfronteer wat haar swak plekke ken en sy in die konfrontasies as wenner uit die stryd tree, wyk Cathy af van die prototipe. Sy oorwin haar eie swakhede nie deur 'n held wat haar fisies red nie, maar deur 'n innerlike krag (1991:171-179). Cathy is ten slotte sterker na die aborsie, wat 'n aanduiding is van die fisiese oorwinning oor die bose ná die geestelike stryd (1991:184).

Die tweede afwyking van die konvensionele vroulike karakter het te make met die hoofkarakter se funksie binne die verhaal. Cathy se funksie is nie die herbevestiging van deug nie en sy is ook nie 'n kwaadwillige vrou wat onmin veroorsaak nie. Haar funksie is om



die bron van boosheid te ontdek. Sy is die enigste karakter wat bewus is van die boosheid in die dorp en daarom is sy ook die enigste wat 'n poging kan aanwend om dit te beveg. Hierdeur word sy in 'n belangrike posisie van krag geplaas wat nie kenmerkend is van die tradisionele heldin nie. Aangesien sy die uiteindelijke teiken van Botma se wraakplan is en hy op weg na haar uitwissing alle moontlike "helde" geëlimineer het, moet die heldin van die verhaal haarself red. Sy is egter nie net verantwoordelik vir haar eie redding nie, maar ook vir die voortbestaan van die dorp. In tradisionele Gotiese verhale word die oorwinning meestal behaal met behulp van eksterne middels wat met die Christelike te doen het, soos die Bybel en/of die kruis. Hier is egter geen sprake van so iets nie. Cathy konfronteer die bose in haarself, asook dié van diegene na aan haar. Dit is dus 'n wilstryd in haarself, sodat sy die grafte in haar psige kan toegooi. Sy raak deur die oorwinning in haarself 'n vry vrou.

#### 4. Ruimte

In die bespreking van die tradisionele Gotiese landskap en ruimte in Hoofstuk 1 (3.3) is aangedui dat die prototipiese plek van boosheid die Gotiese kasteel of huis is. Ook Bloemhof maak gebruik van die Gotiese huis as die middelpunt van waar alle boosheid binne die verhaal plaasvind. Hy hou meestal streng by die tradisionele voorkoms en rol van die Gotiese huis.

Die beskrywing van die huis lyk baie na die tradisionele voorkoms van kastele en ou spookhuise in vroeëre Gotiese romans. Die huis is afgeleë en afgesluit van die buitewêreld deurdat dit omring word deur lowerryke bome en 'n hoë muur. Dit staan al jare leeg en lyk erg verwaarloos en misterieus. Daar is boonop 'n direkte verwysing na die Botma-huis as spookhuis. Wanneer Peter die huis binnegaan om ondersoek in te stel, dink hy dat "as hy ooit 'n artikel oor spookhuise moet skryf, [hy] sal weet waar om te begin" (1991:132).

Die huis is terselfdertyd 'n prototipe van 'n Botmasdorp-huis. Wanneer die eerste slagoffer van die dorp, Heidi, na die huis gaan, kom sy agter dat die huis in oormaat gerestoureer is. Sy besef later dat daar "te veel dinge [is] wat lyk soos sy verwag het" (1991:54). Die oordrewe voorkoms van die spookhuis is self-refleksief ten opsigte van 'n pertinente kenmerk van die tradisionele Gotiese verhaal, naamlik om oordrewe beskrywings en grensoorskrydende



gebeurtenisse voorop te stel. Hierdie oordrewe beskrywing van elemente strook dus met die lesersverwagtinge by diegene wat vertrou is met dié genre.

Vervolgens sal vasgestel word wat die doel van die spookhuis binne die roman is en hoe dit ooreenstem al dan nie met die rol van tradisionele spookhuise. Een van die belangrikste kenmerke van Bloemhof se spookhuis is die manier waarop dit van vorm verander. Aan die begin van die verhaal word die huis as verwaarloos beskryf: "die ou ding wil uitmekaarval en die dak lek en daar is omtrent nie meer 'n heel ruit nie" (1991:21). Botma omskep hierdie huis binne 'n dag of twee in 'n perfekte huis – 'n té perfekte huis. Die skielike verbetering voel vir Cathy soos oogverblindery: "van 'n afstand lyk die huis verwaarloos, maar hoe nader jy kom..." (1991:53). Wanneer een van die dorpsbewoners, Ans, na die Botma-huis gaan, word die onwerklikheid van die huis nog meer beklemtoon. Die vervalle huis ondergaan 'n gedaanteverwisseling en lyk nou na 'n huis uit 'n sprokiesverhaal. As Ans die huis binne loop, ervaar sy die volgende: "Dit is asof sy 'n prenteboek oopgeslaan het [...]. Dit is bloot dat die huis haar herinner aan 'n beeld wat sy in haar kinderdae vir haarself geskep het" (1991:102,103). Die binnekant van die huis is té perfek, sodat dit sprokiesagtig lyk.

Hieruit blyk dit dat die spookhuis in Bloemhof se roman meer word as net die tradisionele spookhuis van vroeëre Gotiese verhale. Die simboliek wat deur die huis uitgebeeld word, speel 'n belangriker rol as wat meestal die geval is. Die huis is dus nie net die ruimte waarbinne vrees en angste by die karakters en leser aangewakker word om sodoende spanning te bewerkstellig nie.

Hierdie aspek kan in verband gebring word met die ondersoek wat Stephen King onderneem het by die skryf van die riller *The Shining* (1977). King (1981:253) het naamlik navorsing gedoen oor die konsep van die spookhuis as "psychic battery" wat die bose emosies van die vorige inwoners in sy mure en fondament opgesluit hou. In 'n artikel wat hy bestudeer het, word die moontlikheid aangegee dat die spookhuis "the broadcasting back of old voices and images" (1981:252) kan wees. Die spookhuis word hiervolgens 'n onafhanklike energie wat op sy eie verantwoordelik is vir die boosheid in die verhaal. King (1981:255) is dit eens dat die skrywer meer met 'n spookhuis moet doen as om bloot 'n ruimte skep waarin planke kraak, deure swaai en vensters toeslaan. Die huis moet op sigself 'n rol speel by die boosheid wat in die roman aangetref word.



Alhoewel die spookhuis in *Die nag het net een oog* nie 'n definitiewe geskiedenis het wat aan die leser oorvertel word nie, is daar wel tekens dat die huis 'n energie op sy eie kan wees. Hierdie energie kom van die teenwoordigheid van Botma, maar toon 'n onafhanklikheid wat aan die huis 'n eie lewe gee. Die huis bied inderdaad meer as planke wat kraak en vensters wat toeslaan – dit verander voortdurend van voorkoms en neem sy slagoffers gevange sodat hulle deel word van die meubels in die huis. Die slagoffers se lewens word een met die lewe van die huis en dit wat daarbinne is. As Cathy na die huis gaan om Botma te konfronteer, word daar direk na hierdie moontlik onafhanklike lewe van die huis verwys. Cathy dwing haarself om te onthou "dat die huis niks meer is as sement en hout en sink nie, en karton waar eers vensters was" (1991:166). Die vraag ontstaan dan – is hierdie huis nie dalk meer as sement en hout en sink nie? Die spookhuis van *Die nag het net een oog* is nie bloot die ruimte waarbinne boosheid aangetref word nie, maar ook 'n ruimte wat self boos is.

## 5. Spanning

Informasieverdeling, naamlik kennisvoorsprong en –agterstand, speel (soos bespreek in Hoofstuk 1, 3.4.2) 'n belangrike rol binne die riller. Daar is talle voorbeelde van dramatiese ironie in *Die nag het net een oog* wat die spanning help verhoog. Spanning word dus geskep deurdat die leser meer weet as die karakters. So word daar in die Proloog inligting aan die leser gegee wat nie van die begin af aan die karakters bekend is nie. Die leser is lank voor die karakters bewus van die moontlike rede vir Botma se aankoms in Botmasdorp. Daar ontstaan dus 'n verwagting by die leser ten opsigte van die informasie wat oor Botma gegee word. Wanneer Anelda byvoorbeeld 'n vreemde oproep van haar suster kry wat in Riviersonderend woon, besef die leser dat dit nie haar suster is wat die oproep maak nie, maar Botma. Die leser het voorkennis dat Botma Riviersonderend toe is om die volgende persoon op sy wraaklys te vermoor – Anelda se suster. (1991:15)

Verder verkry die lesers vooraf inligting oor die slagoffers van Botma en wat hy met hulle doen. Nie een van die karakters is bewus daarvan dat die burgemeester deur Botma vermoor is en dat dit die rede vir sy verdwyning is nie. Verder het nie een van die karakters informasie oor die skielike vreemde optrede van Heidi en Alice nie. Die leser weet egter wat Botma met



die drie karakters gedoen het. Dit skep spanning, omdat die leser vooraf kennis het oor die gevaar wat Botma vir die inwoners inhou, terwyl die karakters van niks bewus is nie.

Daar is ook voorbeelde waar sekere informasie van die leser weerhou word ten einde spanning binne die verhaal te skep. Die verhaal oor 'n jong seun wat lewend begrawe word, word aan die leser bekend gemaak, terwyl hierdie inligting eers heelwat later deur Cathy ontdek word (1991:3-4, teenoor 1991:157-159). Deur die verkryging van inligting wat nog nie aan die karakters bekend is nie, word die leser se abduktiewe vermoë geaktiveer (Peirce, in Bosma 1991: 79). Die leser weet egter nog nie wat die betekenis van hierdie inligting is nie, maar is wel daarvan bewus dat dit belangrik is ten opsigte van die verhaal. Op grond hiervan kan die leser begin om afleidings te maak van die inligting wat hy/sy gekry het, byvoorbeeld oor die rol van die seun in die verhaal. Dit staan as die deduktiewe vermoë van die leser bekend (Peirce, in Bosma 1991:79). Lesers is ook nie onmiddellik bewus daarvan dat die jong seun Botma is nie, want sy naam word weerhou. Hulle beseft wel dat die seun 'n belangrike rol in die verhaal speel. Hierdie onsekerheid skep twyfel en afwagting by die leser, wat aanleiding gee tot spanning. In hierdie stadium word daar selfs simpatie opgeroep weens die beskrywing van die "seun" (die weerlose) se lyding. Spanning word dus vergroot wanneer die leser 'n voorkennis verkry, maar onseker is oor die belang van hierdie inligting.

'n Onderdeel van die strukturele middele is die aspek van *prospektiwiteit* of vooruitwysing (Van den Bergh 1979:79) wat met tydshantering saamhang. Deurdat die leser bewus is van die feit dat alles in die verhaal met 'n doel gebeur en dat elke karakter 'n spesifieke rol binne die verhaal speel, word hy/sy geprikkel om voorspellings te maak na aanleiding van die vooruitwysings in die teks. Een sodanige aspek is die aankondiging van 'n voorneme deur een van die karakters sonder dat die ander karakters daarvan bewus is. Die leser word reeds aan die begin van die verhaal bewus van 'n wraakbelofte wat die seun uitspreek: "'Ek sweer' - begin hy, maar die pyn is vir eers te veel; die vloek, die eed sal later kom." (1991:4). Die leser kan voorspel dat hierdie onuitgesproke vloek 'n belangrike rol in die verhaal sal speel. Na die dood van Elaine haal Botma 'n notaboekie uit sy sak "en trek 'n kruisie agter 'n naam" (1991:15). Die leser kom geleidelik agter wat die vloek is wat aan die begin van die verhaal nie uitgespreek word nie. Dit is duidelik dat Botma wraak neem deur mense te vermoor wat 'n verbintenis met Botmasdorp het. Die karakters se onkunde hieroor skep egter spanning oor dit wat gaan volg. Die leser het wel 'n voorgevoel van wat hierdie plan behels. Wanneer



Botma 'n stuk aan Alice dikteer (1991:77-79 kom die leser byvoorbeeld agter dat Cathy 'n essensiële rol in Botma se wraakplan speel. Dit skep spanning by die leser, weens die onsekerheid oor die uiteinde: of Botma sy plan ten volle gaan deurvoer.

Voorgevoelens ontstaan egter ook by Cathy. Dit intensiveer die leser se prospektiewe gerigtheid op 'n finale konfrontasie. Na die oproep waarin sy hoor dat haar suster Elaine vermis word, word al die leidrade waaroor die leser vooraf beskik vir Cathy duidelik. Sy besef dat Heidi en Alice na hul besoek aan Botma se huis op dieselfde vreemde wyse optree en dat niemand die vermiste burgemeester soek nie. Sy onthou laastens die woorde wat Botma die dag met die basaar aan haar gesê het: ("*As ek mense soek, kry ek hulle gewoonlik.*") (1991:114). Sy kry 'n voorgevoel dat hierdie woorde iets belangriks beteken en dat Botma verantwoordelik is vir die vreemde gebeure in die dorp. Die voorgevoelens van beide die leser en Cathy skep spanning, omdat die afloop nog onseker is.

'n Ander manier waarop strukturele middele aangewend word om spanning te bewerkstellig, is die skep van 'n kontras of konflik binne die verhaal. Die mees ooglopende kontras of konflik is dié tussen die goeie en die bose. Dit is reeds uitgebreid bespreek in 2.1. Dit is duidelik dat die spel tussen die goeie en die bose 'n belangrike tema binne die roman is, wat sowel aanleiding gee tot spanninge binne die verhaal, as by die lees daarvan. Spanning binne die verhaal ontstaan omdat die karakters bedreig voel deur die mag van die bose. Spanning by die leser ontstaan weens die onsekerheid of die goeie die bose gaan oorwin. Die spanning word verhoog deurdat daar in die Epiloog enersyds 'n aanduiding gegee word dat die bose nie ten volle oorwin is nie, want Botma sal net soos toe hy as 'n jong seun lewend begrawe is " [o]ok uit hierdie gat [...] uiteindelik ontsnap" (1991:183). Andersyds lyk dit asof die bose met betrekking tot Cathy oorwin is deurdat sy 'n aborsie laat uitvoer en so waarskynlik van Botma (in die gedaante van 'n fetus) ontslae raak (1991:183-184).

Die leser is verder bewus van al die veranderinge wat sedert Botma se aankoms in die dorp plaasvind. Mense tree vreemd op, die tyd staan stil en die weer verander van somer na winter. Nie een van die karakters toon 'n bewustheid van die veranderinge as sodanig of van die feit dat dit met die koms van Botma begin het nie. Die leser se aandag word egter subtiel hierop gevestig, sodat spanning en afwagting ontstaan oor die afloop en die spesifieke rol van Botma binne die verhaal.



Daar kom vertraging voor wanneer 'n besonder spannende episode byvoorbeeld onderbreek word deur die oordra van minder relevante inligting (Van den Bergh 1979:89). Hierdie tegniek sorg daarvoor dat die spannende episodes binne 'n verhaal oor 'n langer tydperk strek, om só die tempo te vertraag en die spanning te verhoog. 'n Voorbeeld van dié soort vertragingstegniek is wanneer Anelda na Botma se huis gaan nadat sy besef dat hy verantwoordelik is vir haar suster se dood (1991:107-111). Die spanning en afwagting wat by die leser ontstaan as Anelda die huis skelm binnegaan, word vertraag wanneer die gedeelte onderbreek word met Botma wat besoek by die winkel aflê om inkopies te doen. Die leser moet nou wag voordat hy/sy weet wat met Anelda gebeur. Terselfdertyd word die verwagting geskep dat Botma op haar sal afkom – wat aan die einde van dié gedeelte inderdaad geïmpliseer word (1991:111).

Spronge word heen en weer tussen intriges gemaak sodat die karakters se situasies stuk-stuk aan die leser bekend gemaak word. Hierdie parallelle aanbod (waar twee stukkie intrige gesamentlik ontvou) word naas die genoemde voorbeeld (1991:107-111) ook baie effektief aangewend in Hoofstuk 11, waar Cathy 'n gesprek met Botma voer, terwyl Peter stilletjies besig is om ondersoek in te stel in 'n ander gedeelte van die huis (1991:129-139).

Daar word verder deur middel van tydspronge (terugflitse) inligting aan die leser verskaf wat nie aan die karakters bekend is nie. Dit dien as 'n vertragingstegniek, wat 'n gevoel van afwagting by die leser skep. Hierdie afwagting gee op sy beurt aanleiding tot spanning oor die verdere verloop van die gebeure. Die tydspronge skep 'n onsekerheid oor die grens tussen die hede en die verlede, asook die realiteit en droomwêreld – wanneer Cathy byvoorbeeld die dagboek van haar oorgrootmoeder lees (1991:152-155). Dit vertraag die chronologie van die gebeure in die verhaal sodat die leser by tye nie seker is van die verhaalverloop nie.

Bloemhof maak hiernaas gebruik van die struktuur van die hoofstukke en onderlinge afdelings om spanning te skep, deur afdelings byvoorbeeld op 'n spannende noot te laat eindig, met 'n kort sin of 'n frase wat afwagting vir die komende gebeure skep (1991:15, 42, 48).

Daar kan nog talle voorbeelde aangebied word van die manier waarop Bloemhof spanning skep in die roman. Na die tipies-Gotiese trekke wat ook sterk hiertoe bydra, word in die vergelykende bespreking in Hoofstuk 5 verwys. Die uitbuiting van 'n verskeidenheid strategieë



ten einde spanning te bewerkstellig, is inderdaad een van die voortreflike eienskappe van dié debuutroman deur Bloemhof.



## Hoofstuk 3

### Reza de Wet: *Drif*

#### 1. Algemeen

Reza de Wet debuteer in 1985 met 'n opvoering van die drama *Diepe grond*, tydens Kampustoneel in Pretoria (Hauptfleisch 1993:11). Die professionele opvoering van die stuk in 1986 besorg aan De Wet sewe Vita-toekennings (Valcke 1998:9). Dié drama was die eerste stap na die voltooiing van haar eerste trilogie, *Vrystaat-trilogie* (1991), waarin ook *Op dees aarde* en *Nag Generaal* opgeneem is. Die Engelse drama *Worm in the Bud* word in 1990 deur die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste (TRUK) tydens die jaarlikse Grahamstadse Kunstefees opgevoer. De Wet ontvang daarvoor 'n nominasie vir Dramaturg van die Jaar (Hauptfleisch 1993:11). Tussen 1990 en 1992 voltooi sy twee nuwe Afrikaanse tekste, naamlik *Mis* en *Mirakel*, wat onder andere geïnspireer is deur Katolieke seremonies en rituele. In 1993 verskyn haar tweede trilogie, *Trits*, met die voltooiing van die derde drama, *Drif* (Hauptfleisch 1993:11). De Wet ontvang in 1993 vir beide trilogieë die Hertzog-prys vir drama van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (Valcke 1998:9).

Die oppervlak van De Wet se dramas is oënskynlik realisties en skep die verwagting dat wat op die verhoog gebeur, strook met die "werklike" lewe buite die teater. 'n Drama is egter 'n kunsmatige herstrukturering van gegewens uit die alledaagse wêreld, met die doel om iets van die dramaturg se verbeelding aan die gehoor oor te dra (Hauptfleisch 1993:13). Dit is 'n beginsel wat sterk in die werk van De Wet aangetref word. Onder die "realistiese" oppervlak is haar dramas eerder verkennende verbeeldingsvlugte. So is die nie-literêre vermaaklikheidsbedryf een van die sentrale verwysingspunte in haar werk. In byvoorbeeld *Mis* is dit die geluide van en verwysings na die sirkus en kermis wat in kontras staan met die konvensionele boere-interieur, terwyl *Mirakel* die ervaringe van 'n reisende toneelgeselskap uit die twintiger- en dertigerjare verskaf. *Drif* word gedomineer deur die persoonlikheid van die towenaar/hipnotiseur, Maestro, wat as vermaaklikheidskunstenaar in kontras staan met die Victoriaanse milieu van die twee susters. So bied die realistiese aanslag van die teks 'n basis in die alledaagse en bekende, waarvan die gehoor dan geleidelik weggevoer word op 'n ontdekkingsreis na 'n wêreld van verbeelding.



*Drif* toon sterk ooreenkomste met die konvensies van die Gotiese riller. Norval (1993:9) som die drama soos volg op: "Die manlike hoofkarakter is romanties, die atmosfeer is onheilspellend, die stuk speel hom in die middernagtelike ure af en die huis waarin dit afspeel sorg vir Gotiese, romantiese elemente." Soos in *De Wet* se ander dramas, is daar 'n sterk verband tussen die naïewe, groteske en bonatuurlike in dié drama. *De Wet* toon 'n simpatieke belangstelling in die bonatuurlike en magiese (Hauptfleisch 1993:15). In *Drif* is daar die dwalende gees, Ezmerelda, wat om die vyf jaar verskyn in die fisiese gedaante van 'n jong vrou.

Die twee susters Hermien en Sussie, is die eienaars van 'n groot Victoriaanse huis op die oewer van 'n rivier in die Noorde van Suid-Afrika. Die huis is 'n herberg waar delwers op reis soms deur die rivier in vloed gekeer en gedwing word om te oornag. Die rivier sorg nie net dat die susters elke nou en dan gaste in hul huis ontvang nie, maar dit speel ook 'n ander belangrike rol in hul lewens. Hulle het die swaar taak om die reisigers wat in die rivier verdrink, uit te haal en in die begraafplaas te begrawe sodat hulle nie vir ewig as geeste op die aarde sal ronddwaal nie. Hierdie taak is as 'n heilige plig deur die moeder en tante aan Hermien en Sussie oorgedra. Dit kom gruwelik voor wanneer daar beskrywings gegee word van hoe die drenkelinge lyk as die susters hulle uit die rivier haal:

Sussie: Sy oë was wyd oop... en bruin.

Hermien: Maar dof.

Sussie: [...] Die stroom was so sterk, dit het sy klere afgeskeur.

Hermien: Sy skoene weggespoel.

Sussie: Daar was 'n diep sny oor sy wang en 'n diep wond in een van sy dye.

(1994:131-132)

Hermien aanvaar hierdie taak as 'n voorreg wat van die voorgeslag aan die nageslag oorgedra is. Sussie word egter toenemend ongelukkig, omdat sy onder andere afgeslote van die buitewêreld voel en die engheid van haar bestaan verafsku. Sy het die begeerte om uit die siklus van die geslagte te breek. Sussie word naamlik vanaf kleintyd nie toegelaat om die gaste te sien wat by die huis oornag nie, omrede die vreemde boggel wat sy op haar rug het. Sy kon ook geen skoolloopbaan volg of enigiets anders doen as om Hermien te assisteer nie. Dit sit kennelik 'n familie-"tradisie" voort, voorafgegaan deur hulle ma en tant Katie (1994:137). Laasgenoemde is 'n geheimsinnige karakter van wie verder nooit gehoor word nie, net soos Sussie wat vir die gaste weggesteek word asof sy nie bestaan nie.



As herinnering aan die drenkelinge wat hulle begrawe het, bewaar die susters rivierstene, krale, armbande en knope wat hulle op die lyke vind. Wanneer Hermien 'n string swart krale uit die blikkie haal, herinner dit haar aan 'n jong meisie wat in die rivier verdrink het en van wie die gesig amper onherkenbaar vermink was. Die siel van die meisie het na al die jare nog nie tot rus gekom nie. Die enigste manier waarop dit kon gebeur, is om haar volle doopnaam op haar grafsteen aan te bring. Hermien het boonop die gawe van haar moeder geërf om as medium vir die dooies op te tree. Met hierdie bonatuurlike gawe laat sy haar psigies totaal in besit neem deur die dwalende gees van die jong meisie. Dit is Sussie se taak om via 'n gesprek met die gees haar volle doopnaam te wete te kom. Die gees wat deur Hermien kommunikeer, blyk dié van Ezmerelda te wees (1994:140). Sy was die assistente van die hipnotiseur Maestro, wat op hul tog na 'n delwery by Hermien en Sussie skuiling gesoek het teen 'n dreigende storm.

'n Reeks terugflitse neem die leser twintig jaar terug na die besoek van Maestro en Ezmerelda. Maestro, 'n lang, donker en geheimsinnige man, toon enersyds liefvallige maar andersyds hardvoggige, ruwe en manipulerende gedrag teenoor sy tengere assistent, Ezmerelda, sodat dit lyk asof hy haar misbruik – ook in sy hipnose-vertonings. Hermien wantrou die hipnotiseur, maar Sussie ervaar 'n diepe bewondering vir Maestro. Daar ontstaan 'n vonk tussen hulle wanneer hy na haar boggel verwys as kleurrike vlerke wat daar verborge gehou word deur vel en been. Wanneer Maestro aanbied om Sussie onder hipnose te plaas, skop Hermien hewig daarteen. Sussie is diep teleurgesteld, omdat die hipnose haar 'n kans sou gee om vir 'n oomblik van haar saai lewe na 'n droomwêreld vol opwindning en verrassing te ontsnap. Maestro raak meteens geïrriteerd met Ezmerelda wat sonder ophou kla en begin smalend van al die vorige assistente vertel en hoe hulle eintlik maar almal gewone, alledaagse meisies met hul eie doopname wil bly. Tog is meisies soos Ezmerelda se vorige lewens klaarblyklik só sielodend dat hulle die lewe saam met Maestro bly verkies – vgl. Ezmerelda se keuse as Hermien wil intree (1994:160). Wanneer Maestro die huis verlaat en sarkasties sy assistente *Maria Elisabet* noem, ontwaak Hermien uit haar spirituele metamorfose. Hul poging om die dwalende gees tot rus te kry, was dus geslaagd.

Terug in die hede besluit Hermien om bed toe te gaan. Sussie is egter nog diep onder die indruk van die herinnering aan Ezmerelda en Maestro. Haar verlange na Maestro en die opwindende wêreld wat sy met hom assosieer, word weer aangewakker. Sussie begin droom



oor Maestro wat deur die storm in sy koets na haar aangery kom. Droom begin met werklikheid vermeng wanneer die voordeur plotseling oopgaan en Sussie haar verbeel dat Maestro haar as sy assistent Ezmerelda kom haal. Sy laat 'n knoop van haar nagrok in die aandenkingsblikkie agter en in ekstase verdwyn sy by die voordeur uit, terwyl die geluid van die ruisende rivier haar verwelkom. Die suggestie word gelaat dat hierdie liefdesdroom sal eindig in die dood (1994:168).

Hieruit blyk hoe Reza de Wet te werk gaan om temas soos bevryding, verkennende verbeeldingsvlugte en ontsnapping van die realiteit op 'n soms nogal grieselrige wyse aan die gehoor oor te dra. Daar is 'n voortdurende onheilspellende sfeer wat aansluit by die bonatuurlike elemente in die verhaal. Sy maak juis gebruik van die bonatuurlike en grieselige om die grense tussen droom en werklikheid te laat vervaag.

## **2. Tema en motief binne die Gotiese en die gruwelverhaal**

### **2.1 Die goeie versus die bose**

Die verhouding tussen die goeie en die bose binne die drama van Reza de Wet is, soos by die romans onder bespreking, kompleks. Met die eerste lees wil dit voorkom asof De Wet met die tradisionele binêre opposisie tussen goed en kwaad werk. Aan die een kant is daar die twee susters wat duidelik 'n sterk Victoriaanse lewensingesteldheid het – veral Hermien. Sy is sterk gekant teen die optrede van die hipnotiseur, Maestro, en beskou sy uitkyk op die lewe as 'n bedreiging vir hul Victoriaanse waardes. Die bedreiging van Maestro kom veral deur sy openheid ten opsigte van natuurlike sensualiteit. In teenstelling tot die Calvinisme, glo Maestro in die ontdekking van die onbekende – die droomwêreld. Die droom dien as die romantiese onvlugting van die realiteit en gebondenheid van die wêreld waaraan die susters gewoond is (Luwes 1994:6). Die hipnotiseur staan dus in 'n opposisie tot die Victoriaanse-tradisioneel beskou as goeie - opvoeding en waardes van die susters. Maestro kan hiervolgens as die eksterne bose mag in die teks aangewys word, deurdat hy die norme van die susters met sy natuurlike sensualiteit op die proef stel en bedreig.

Die kompleksiteit van die tema kom na vore deur De Wet se hantering van die tradisionele siening van die goeie en die bose. De Wet gaan nie daarvan uit om die wêreld van die



onbekende, wat tradisioneel met die bouse geassosieer is, te kritiseer nie. Wanneer daar na die dieper betekenis van die teks gekyk word, raak dit duidelik dat die wêreld van die onbekende en die sensuele juis 'n positiewe entiteit binne die drama raak. Dit wat oorspronklik binne die Gotiese as goed en deugdelik beskou is, word in *Drif* as huigelagtig en onderdrukkend beskou. Sussie voel opgesluit in die lewe wat sy met haar suster deel. Sy het 'n smagting na vryheid, wat aangewakker word deur die verskyning van Maestro met sy "anderwêreldse" idees. Die uiteinde van Sussie se smagting word dan 'n kombinasie van sensualiteit en gruwel. In 'n poging om van haar lewe te ontsnap en by Maestro te wees, kies sy vir die dood. Die keuse vir die tradisioneel bouse pad – die droomwêreld – kry in die teks 'n romantiese kleur, omdat dit die enigste manier is waarop Sussie uit die lewe van smagting en onderdrukking kan ontsnap.

Dié uitbeelding sluit aan by De Wet se idees oor die manlike en vroulike beginsel, wat in heelwat van haar dramas tot uiting kom. In 'n onderhoud met Barrie Hough (Beeld 20 Maart 1987) noem De Wet dat dit nie soseer gaan oor die manlike en vroulike geslag nie. Die manlike beginsel berus onder meer op "die behoefte om alles te definieer en volgens spesifieke reëls en norme te lewe, [...]. Die vroulike beginsel maak 'n mens vry. Dit bied die oneindigheid van die lewe, omvorming en metamorfose. Vir die vrou is alles altyd 'n proses van wording." (1987:2). Interessant genoeg is dit telkens mans wat in *Drif* en *Mis* vir bevryding staan. Maestro (*Drif*) en die konstabel (*Mis*) het kennelik 'n aanvoeling vir die vroulike en die sensuele. In teenstelling is daar Hermien (*Drif*) en Miem en Gertie (*Mis*) wat die manlike nastreef.

Dit is egter nie alleen die ouer vroue wat stereotypes is nie, maar ook die jong, weerlose meisies, al smag hulle na vryheid. Ooreenkomste in De Wet se dramas, naas die weerlose meisies wat deur die Calvinisme en konvensionele onderdruk word, is die manlike figuur as die redder uit hul eng bestaan (Hough 1987:2). Hy kan telkens transformeer – of in 'n towenaar (*Mis*) of in 'n ware kunstenaar (*Mirakel*) of in 'n hipnotiseur (*Drif*). Hy bied telkens die moontlikheid tot 'n nuwe, opwindende lewe wat die meisies sal bevry uit die sleur van hulle bestaan. Dit materialiseer egter nie noodwendig nie, soos blyk uit die lotgevalle van karakters soos Salomé in *Mirakel* en Ezmerelda in *Drif*. Die implikasie by die bevryding van die weerloses is egter dat die veranderde situasie, ten spyte van lyding, tog verkieslik is bo die saaie lewens waaraan hulle gewoond is.



## 2.2 Die sondes van die vaders en die "moeders"

Die invloed van die voorvaders – in dié geval veral die *voormoeders* - speel in Reza de Wet se *Drif* 'n belangrike rol deurdat een van die susters, Hermien, die spesiale bonatuurlike gawe van die moeder ontvang het om haarself spiritueel te transformeer in die gees van dooies wat nie tot rus kom nie. Hierdie gawe is belangrik, omdat dit 'n heilige plig en taak is wat die moeder aan haar dogter oorgedra het en wat sy (en Sussie) verplig is om voort te sit.

Buiten die tot rus bring van geeste, het die susters ook die taak ontvang om die tallose drenkelinge uit die rivier te haal en te begrawe. Hermien neem hierdie plig net so ernstig op as haar bonatuurlike gawe. Sussie help haar hiermee, maar beskou dit, in teenstelling tot Hermien, as 'n ellendige taak. Sy ontwikkel 'n weersin in haar monotone lewe. Hermien probeer haar kalmeer met die gedagte dat hulle twee saam 'n goeie lewe het: "Ek was nog altyd goed vir jou, was ek nie?" (1994:137). Sy voer aan dat hulle in die toekoms ook saam gelukkig sal wees, "net soos Moeder en tant Katie" (1994:137). Hier word subtiel gesuggereer dat die lewe van die susters 'n weerspieëling is van die lewe wat die moeder saam met haar suster gehad het. Weereens word aangegee dat die lewe en pligte van die voorgeslag aan die nageslag oorgedra word. Waar die een suster die pligte van die *voormoeder* ten volle aanvaar en as heilig beskou, voel die ander suster asof die pligte haar van 'n vryer en interessanter lewe ontnem. Sussie wil uit die siklus van haar voorgeslag se lewens ontsnap. Dit is op die ou end juis onder meer die beklemmende plig wat die *voormoeders* opgelê het wat haar tot selfmoord dryf, omdat dit na die enigste uitweg na 'n "ander" wêreld lyk. Omdat sy haar verloor in die waan dat sy na Maestro gaan, is dit egter nie 'n bewuste selfmoordpoging nie, maar 'n wegbeweeg na 'n "beter" lewe.

Naamgewing speel 'n belangrike rol in *Drif*. Name word hier met 'n tradisionele bygeloof verbind, waarvolgens geglo word dat geeste nie tot rus kan kom voordat hul doopname hardop uitgespreek en op hul grafte aangebring word nie. Die pogings van Hermien en Sussie om Ezmerelda se doopname te agterhaal, herinner aan die sprokie *Repelsteeljie* waar die dwerg se naam geraai moet word. (Bloemhof [1991:108] verwys, soos genoem, ook na hierdie sprokie in *Die nag het net een oog*.) Met die verlies van haar doopnaam, Maria Elisabeth, het Ezmerelda haar eie identiteit verloor en kan sy vervolgens nie tot rus kom nie.



Aan die basis van hierdie bygeloof lê dus die idee dat die identiteit van 'n persoon in sy naam opgesluit is. (Sien ook Hoofstuk 5.)

### 3. Karakterisering

#### 3.1 Helde en skurke

In *Drif* van Reza de Wet kom geen binêre opposisie tussen die goeie en slegte voor, soos dit oorspronklik in die Gotiese verhale aangetref word nie. Die onderskeid tussen goeie en slegte karakters word wel aangedui deur die onderskeid wat daar getref word tussen karakters wat vashou aan die tradisionele Victoriaanse leefwyse en karakters wat deel word van die "sondige" wêreld van die vermaak, maar hierdie situasie word juis omgekeer. Aan die een kant is daar Hermien wat verteenwoordigend is van die tradisionele Afrikaner-prinsipes wat geheers het om die twintigste eeu. Die Afrikaner beeld word veral weerspieël deur Hermien se Puriteinse beginsels:

Hermien: [...] Ons weet niks van hierdie ... heer nie. En nog minder van die sogenaamde hipnose.

Maestro: Dan is dit nou u kans om uit te vind. En glo my, liewe dame, u sal dit nie berou nie. Al u wildste drome sal bewaarheid word. Dink net! As u van pragtige klere hou, sal hulle voor u oë verskyn; sy, fluweel, satyn en brokaat!

Hermien: Ydelheid! Ek hou my nie op met sulke dinge nie!

(1994:156-157)

Weens haar Victoriaanse agtergrond verwerp Hermien hierdie verwysing na sensuele genot. Dit wil dus voorkom asof hulle reëlgebondenheid en tradisionele agtergrond van Hermien en Sussie konvensioneel "goeie karakters" maak, maar by Hermien is eerder sprake van 'n beperkende preutse engheid, gekoppel met 'n totale onvermoë om Sussie se kant van die saak in te sien.

Die teenstelling tussen die goeie en die bose word uitgebrei met die verskyning van die misterieuse lang, donker man - die hipnotiseur Maestro. Hier het ons te make met 'n tradisionele Gotiese tipe karakter: die geheimsinnige, bose figuur. Maestro is terselfdertyd 'n "verleier, bedrieër, manipuleerder, minnaar en droomskepper" (Luwes 1994:6). Hy toon ooreenkomste met die bekende Dracula-figuur deur sy voorkoms en die bedreigende magiese-seksuele mag wat hy oor vroue uitoefen. Maestro word deur die gees van



Ezmerelda soos volg beskryf: "Hy is lank. Ek moet opkyk na hom. Hy dra 'n mantel en swart stewels. Sy hare is donker. Sy oë is ... diep ... en swart." (1994:140). Sy voorkoms stem ooreen met die tradisionele beskrywing van die boosaard in Gotiese verhale (die "Gothic villain") – die misterieuse donker man. Maestro kan ook as boosaard beskou word op grond van die wyse waarop hy sy assistent behandel. Die magiese houvas wat hy op sy assistente het, verseker dat hulle hom, ten spyte van die swaar omstandighede, nie sal verlaat nie. Ezmerelda kla by Hermien oor die moeilike lewe saam met Maestro – 'n lewe gevul met uitputting en hongerte. Ezmerelda se verhaal oor haar ervarings as Maestro se hipnotiseur-assistent, werp lig op die vernederende situasies waarin hy haar plaas:

Ezmerelda: En dan is daar al die vertonings. Die kerse en die lampe wat in my oë skyn. En al die mense wat na my kyk. [...] En die geraas! Die geklap en geskreeu en gefluit. En die gestamp van voete! (*Raak aan haar slape*) Dit maak my kop altyd seer. En hulle ruik almal na ou sweet en vuil klere. [...] Partykeer raak hulle aan my. (*Huilerig*) Hulle vat oral aan my.  
(1994:159)

Hieruit kan afgelei word dat haar bestaan saam met Maestro nie aangenaam is nie, maar 'n lewe van misbruik. Sy invloed op haar word egter duidelik uit die feit dat sy, ten spyte hiervan, nie van hom wil weggaan nie, maar van hom afhanklik wil bly:

Hermien: Maar die man het jou in sy mag. (*Skud vir Ezmerelda*) Jy moet wakker skrik. Jy moet jou regruk!  
Ezmerelda: Los my! Wat doen jy! Ek sal vir hom sê! Hy sal baie kwaad wees!  
Hermien: Ek kan my ore nie glo nie! So... so, jy wil by hom bly? Hierdie afskuwelike monster!  
Ezmerelda: Hy is nie 'n monster nie! Hy is nie! Hy is nie! Wat weet jy?  
(1994:160)

Maestro se spottende verwysing na die tradisionele gesin waarin Ezmerelda opgegroeï het, plaas hom nog sterker in teenstelling met die Afrikaner-tipe agtergrond. Sy sarkastiese aanmerking: "Dan het jy nog vlegsels gedra en jou ma se hoenders gevoer." (1994:154) dui aan dat Ezmerelda se verlede nie so opwindend was soos die lewe waarin sy haar nou saam met Maestro bevind nie. Sy uitlokkende voorstel "van 'n feesmaal: wildvleis, tarentaal, lamsboud, brandewyntert en roomkoeke..." (1994:157) sinspeel waarskynlik op die beskeie en sober lewenstyl van Hermien en Sussie. Sy kritiese en spottende houding teenoor die meer Puriteinse en tradisioneel Afrikaner-agtergrond van die drie vroue plaas klem op die andersheid van sy wêreld – die wêreld van die vermaak.



Maestro is ook die verleier wat Sussie se begeertes na 'n ander, vryer wêreld aanwakker. Sussie het in haar geïsoleerde bestaan saam met Hermien 'n diep verlange na manlike liefde en bewondering. Die hipnotiseur is vir Sussie die onbekombare, eksotiese en ideale man wat haar na die droomwêreld kan lei. Maestro maak Sussie wys dat sy vanweë die boggel op haar rug net so uitsonderlik is soos hy. Hy maak 'n punt daarvan om die band tussen hulle uit te lig:

Maestro (*opgewonde. Staan op*): Haar ... ongewone liggaamsvorm is net 'n bewys van haar uitsonderlikheid. Sy is anders as ander mense. Net soos vir my is die alledaagse lewe vir haar te nou en te sielododend! Ons smag na lewe en meer lewe! [...]

(1994:162)

Maestro se herkenning van Sussie se begeerte om vry te wees, laat 'n magiese vonk tussen hom en haar ontstaan. Hermien is bewus van die bedreiging wat Maestro se teenwoordigheid vir haar suster inhou en sy probeer om Sussie teen die aantreklike verleier te beskerm. Sy protesteer onder andere teen Maestro se idee om 'n hipnose-vertoning te lewer. Sussie, daarteenoor, is ontsteld oor Hermien se afwysing van die voorstel, omdat die hipnose haar die kans sou gee om uit haar saai en geïsoleerde lewe te ontsnap na 'n droomwêreld vol opwinding en vryheid. Hieruit kan afgelei word dat Maestro met sy misterieuse lewe as hipnotiseur enersyds die versinnebeelding is van die bose karakter wat die goeie karakters met sy magiese krag verlei en beheer. Tog bied hy andersyds telkens 'n sekere mate van bevryding aan die vroue wat voor sy sjarme swig.

Die spookkarakter Ezmerelda is belangrik deurdadig dat sy die grens tussen die werklikheid en die bonatuurlike ophef. As gevolg van haar dwalende gees ontvou die verhaal en die gebeure van die aand waarop sy verdrink het. Net soos in *Die nag het net een oog* en *Een hart van steen* word 'n bonatuurlike karakter dus as 'n ekstra medium gebruik om die verhaal van die verlede aan die leser bekend te maak. Die gees van Ezmerelda kan nie tot rus kom nie, omdat sy - nes die ander soortgelyke karakters in die romans - deur die gebeure van die verlede gejaag word.



### 3.2 Die vroulike karakter

Daar is in *Drif* nie so 'n afwyking ten opsigte van die vroulike karakter soos in *Die nag het net een oog* nie. Reza de Wet maak eerder gebruik van tipologiese figurاسies en argetipes (Pakendorf 1994:111), soos die dominerende en geheimsinnige manlike figuur wat 'n mag oor veral die vroue uitoefen. Die vroue in haar dramas toon sterk ooreenkomste met die tradisionele vroulike karakters van die Gotiese riller. Eerstens is daar die ervare middeljarige dames wat deug vooropstel en tweedens die bleek, maer meisies – gewoonlik met 'n brose voorkoms en lang hare. Dit is gewoonlik die taak van die streng en preutse dame om die weerlose meisie te beskerm teen die geheimsinnige manlike karakter (Pakendorf 1994:111).

Die simboliese kwaliteit van De Wet se karakters sorg egter dat daar 'n mate van afwyking kom – nie soseer ten opsigte van die essensie van die karakter nie (Pakendorf 1994:111), maar eerder op grond van dit waarvoor die karakter op 'n universele vlak staan en die uiteinde van hierdie simboliek. Die preutse, middeljarige, vroulike karakter staan hier byvoorbeeld vir die Puriteinse en Victoriaanse idees. Dit is haar funksie om te sorg dat deug behoue bly. Die weerlose jong meisie is simbolies vir die soeke na 'n meer bevrydende bestaan. Sy suggereer die oorsteek vanaf die streng werklikheid na 'n meer misterieuse droomwêreld. In *Drif* is Hermien die preutse, streng suster wat die weerlose Sussie teen die verleier, Maestro, moet beskerm. Sy is bewus van die magiese uitwerking wat die hipnotiseur op Sussie het en probeer met alles in haar mag om te voorkom dat haar suster deur hom verlei word – daarom dat sy ook so heftig teen 'n hipnose-vertoning skop (1994:157-158).

Die afwyking kom egter wanneer die weerlose meisie die perke oorskry van die prototipiese weerlose heldin en tog besluit om die grens na die "ander wêreld" oor te steek. Sy neem dus die stap na 'n meer bevrydende wêreld om só weg te kom van haar eng, beklemmende lewe, wat impliseer dat die konvensionele preutse dame karakter nie sterk genoeg is om die weerlose meisie te beskerm nie. Dit is nie noodwendig die geval dat die keuse vir die "ander wêreld" beter is nie, aangesien dit meestal 'n keuse vir die dood is – dus 'n letterlike oorbeweeg na 'n "ander wêreld". Ten spyte hiervan is selfs die dood beter as die lewe waaraan Sussie gewoond is. Waar deug in die tradisionele Gotiese rillers geseëvier het, is dit in hierdie drama nie die geval nie. Alhoewel daar dus nie soseer sprake is van 'n afwyking ten



opsigte van die karakters se funksie en optrede nie, wyk hulle simboliese betekenis af van dié van die tradisionele.

### 3. Ruimte

Reza de Wet gee aan die tradisionele spookhuis 'n duidelike Victoriaans-Afrikaanse element. Daar word in haar dramas teruggekeer na die tipiese Afrikaanse spookruimte, naamlik die afgeleë plaashuis of kleinhoewe eerder as die tradisionele Gotiese kasteel of spookhuis. In die geval van *Drif* is dit 'n Victoriaanse huis op die oewer van 'n rivier. Die ruimte word oortuigend weergegee en vermeng met voorstellings oor die dood, spoke en bygelowe wat tipies van sommige ouer Boere-gemeenskappe was.

Volgens die resensent Roline Norval (1993:9) sorg die huis in *Drif* vir Gotiese elemente in die drama. Hermien en Sussie woon in 'n groot Victoriaanse huis op die oewer van 'n rivier in die Noorde van Suid-Afrika. Die huis staan verlate en afgesonder en is die enigste hawe vir reisigers en delwers wat oor die rivier wil gaan. Een moontlike motivering vir die rede waarom die huis in *Drif* as 'n spookhuis aangewys kan word, is al die geeste wat daar dwaal. In hierdie geval is dit 'n dwalende gees van 'n jong meisie wat vir die voorafgaande twintig jaar nie tot rus kan kom nie, maar om die vyf jaar terugkeer na die huis om daar te ween (1994:135-136). Dié jong meisie het jare vantevore in die rivier verdrink, waartydens haar gesig onherkenbaar deur die water vermink is. Hier is dus sprake van die tradisionele Gotiese "haunted house". Sowel die bonatuurlike figure as die gebeurtenisse wat in en rondom die huis plaasvind, gee 'n dieper betekenis aan die drama, deurdat die groot huis meer word as net 'n hawe vir delwers wat nie die rivier kan oorsteek nie.

Die ruimte waarin die verhaal afspeel, bevat verdere griesel-elemente deurdat die geluid van die ruisende rivier en die wind herinneringe oproep aan die talle slagoffers wat hul lewens in die rivier verloor het. Die drama is gevul met die bewussyn van hierdie slagoffers en hul wrede waterdood. Die wêreld buite die sigbare toneelruimte word op verskillende maniere gesuggereer. "Die orkestrasie van klankeffekte" (1994:129) soos die wind wat huil en die gedruis van die vol rivier, wat die oorsaak van soveel dooies was, sorg vir 'n dreigende en



onheilspellende sfeer. Hermien en Sussie se verhale oor hoe hulle die drenkelinge begrawe, gee ook 'n beskrywing van die rivier en die heuwelagtige omgewing:

Sussie [...]: Ek is moeg om die swaar, nat lywe uit die water te haal! Ek is moeg om hulle die hele ent pad by die bult op te sleep! Ek is moeg om grafte te grawe!! Elke keer vat dit 'n hele dag.

Hermien: Ek weet nie waarom jy so kla nie. Die grond is altyd sag na die reën.

Sussie: Ja, maar daar's baie klippe.

(1994:135)

Dié ruwe landskap dra by tot die magiese aspekte van die verhaal. Die gevaarlike en bedreigende rivier is nie net verantwoordelik vir die dood van talle delwers nie, maar het ook 'n bonatuurlike uitwerking op Sussie. Die "geluid van die ruisende water [word] al harder totdat dit byna oorverdowend is" (1994:168) wanneer Sussie soos 'n gees uit die groot huis na haar dood stap – die rivier. Die suggestie van 'n "anderwêreldseheid" word deur die kragte van die rivier aangegee. Die rivier is die onbekende, uitlokkende toegang tot die "ander wêreld" deurdat die gedruis van die rivier en die stormwinde 'n voorstelling is van geheimsinnige en onheilspellende magte wat die lewens en werklikheid van die susters van buite bedreig (Pakendorf 1994:111).

## 5. Spanning

Daar is in *Drif* 'n hele aantal gevalle waar inligting van die leser weerhou word om sodoende 'n kennisagterstand te skep en spanning te laat ontstaan. Só word daar in die begin van die drama inligting gegee oor mense wat oënskynlik gesterf het. Daar word op groteske wyse vertel hoe die mense gelyk het na hul dood (1994:131). Inligting word egter eers later gegee met betrekking tot die rede vir die mense se dood. Die leser het dus aanvanklik geen kennis oor waarom die mense dood is en waarom die twee susters alles van die gestorwenes weet nie. Hierdie gebrek aan kennis gee aanleiding tot vrae, wat op hulle beurt spanning bewerkstellig.

Nog 'n voorbeeld waar inligting van die leser weerhou word, is ten opsigte van die spook, Ezmerelda, wat jaarliks terugkeer en by die huis van die susters ween. Die susters onthou met haar vierde manifestering die verhaal van die dwalende gees, maar hierdie inligting word nie onmiddellik aan die leser deurgegee nie (1994:136). Die ironie word hier ook voorlopig



van die leser weerhou dat die koms van die Ezmerelda aanleiding sal gee tot Sussie se droomtoestand waartydens sy besluit om die rivier in te loop. Die verhaal wat weer opgeroep word wanneer Sussie die spook help om haar regte naam te vind, gee aanleiding tot 'n heraktivering van Sussie se begeerte om vry te wees.

'n Spanningsmiddel wat met die weerhouding van inligting saamhang, is die aankonding van nuwe karakters. Hierdie strukturele middel skep spanning omdat die leser/ kyker verwag dat die nuwe karakters 'n rol binne die drama sal speel, maar daar is steeds onsekerheid oor die aard daarvan en die mate waarin hulle sal bydra tot die klimaks. Só word daar spanning geskep met die koms van die spook van Ezmerelda (1994:142). Die volle betekenis van haar verskyning word eers teen die einde bekend. 'n Ander karakter wie se koms spanning veroorsaak, is die hipnotiseur Maestro. Sy misterieuse en sensuele voorkoms skep 'n onsekerheid oor die goedheid van sy karakter en die vraag ontstaan oor die moontlike gevaar wat hy vir die ander karakters kan inhou. Aan die einde van die drama besef die ontvanger dat Maestro se destydse verskyning die uiteindelijke motivering is vir Sussie se besluit om selfmoord te pleeg. Dit het haar aan 'n droomwêreld bekend gestel wat vir haar die vryheid kon bied waarna sy altyd gesmag het. Sy verskyning speel dus 'n kardinale rol in die drama en gee aanleiding tot spanning oor wat 'n moontlike afloop sal wees.

Nie alle vrae rondom die karakters word beantwoord nie. Daar word op p.137 byvoorbeeld genoem dat Hermien en Sussie net so gelukkig saambly "soos Moeder en tant Katie", maar die leser verneem niks verder van hierdie misterieuse verhouding of tante nie. Op p.133 sê Sussie: "Ek het nog net vir jou en Ma gesien en verder dooie mense." Alhoewel Sussie oordryf (sy loer na en luister die gaste in die herberg af en het ook vir Maestro en Ezmerelda ontmoet) roep dit vrae op oor wat van tant Katie geword het.

Spanning word ook geskep deur die kontraste in die drama: enersyds tussen die meer tradisionele, Victoriaanse tipe opvoeding van Hermien teenoor Sussie se ekstreme afgeslotenheid; andersyds deur die vrye, sensuele wêreld van vermaak wat deur Maestro voorgestel word. Daar ontstaan spanning tussen die verskillende wêrelde wanneer Maestro vertel hoe hy Ezmerelda by haar moeder gekoop het en hoe hy haar in sy hipnose-vertonings gebruik (1994:152-158). Daar is seksuele ondertone in sy vertelling wat bots met die streng opvoeding van die susters (vergelyk Hermien se ontsteltenis oor 'n moontlike hipnose-



vertoning deur Maestro – 1994:156-158), maar ook aansluit by die sensuele en besitlike manier waarop hulle met die lyke omgaan (1994:132). Die spanning word verder vererger deurdat die leser bewus raak van Sussie se smagting na 'n lewe ver van die bekende en haar begeerte om deel te wees van Maestro se wêreld.

Soos genoem, skep De Wet se gebruik van die ruimte en die verwysings na die dreigende rivier spanning in die drama. Sowel die leser as die karakters is voortdurend bewus van die gevaar wat die rivier inhou, weens al die verhale daaroor en Hermien se verwysings na die gevare daarvan. Hermien beskryf dit as "doodsgevaarlik" (1994:147) en probeer alles om te verhoed dat Maestro en Ezmerelda die drif oorsteek. Wanneer Sussie die huis verlaat en na die rivier loop, word dit duidelik dat dit ook 'n bedreiging vir háár lewe inhou:

*Terwyl die ligte geleidelik verdoof, word die geluid van die ruisende water al harder totdat die byna oorverdowend is.*

(1994:168)

Die rivier word as die finale gevaar beskou, 'n oorgang tussen die lewe en die dood, soos die mitologiese Styx. Die leser se bewussyn van die rivier se gevaar skep 'n altyd-teenwoordige spanning binne die verhaal. Die titel "Drif"; wat beide oorgang en passie beteken, loop in verskillende opsigte vooruit op hierdie spanningselement.

*Drif* toon ooreenkomste met die klassieke teatervorm deur die eenheid van tyd en plek. Dit is 'n bondige drama, met heelwat spanningsmiddele wat saam opbou tot die klimaks. Dit kan ook beskou word as 'n verhaal binne 'n verhaal, wat beide gekenmerk word deur 'n spanningsvolle intrige: Proloog (die susters hanteer die aandenkinge en heelwat eksposisie word gegee); motoriese moment (Ezmerelda se gees verskyn); die verwikkeling (gebeure uit die verlede) bou op tot die klimaks (Sussie se dood). Die terugflits vertoon dieselfde tipe struktuur: Die koms van Maestro en Ezmerelda is die motoriese moment; eksposisie word gegee oor hulle verhouding en haar verlede; die verwikkeling het te doen met die storm, die vol rivier en Sussie; die klimaks is hulle waterdood. Die afwisseling van hierdie verhaal vul twee kennisgapings aan, naamlik wat Ezmerelda se regte name was en wat Sussie se uiteinde is. Die manier waarop die inligting stuk-stuk meegedeel word, speel 'n groot rol om hierdie drama met sy sterk Gotiese trekke spannend te maak.



## Hoofstuk 4

### Renate Dorrestein: *Een hart van steen*

#### 1. Algemeen

Renate Dorrestein dien sedert 1982 in die redaksie van die Nederlandse feministiese tydskrif *Opzij* ([www.schrijversnet.nl/dorrbio.htm](http://www.schrijversnet.nl/dorrbio.htm), 20 Jun 2001). Sy word in hierdie jare ook hoofredakteur van ander tydskrifte, waar sy probeer om mense in haar rubrieke op 'n provokerende wyse van belangrike kwessies bewus te maak. In 1983 debuteer sy as romanskrywer met *Buitenstaanders*. Haar reputasie as een van die mees fantasieryke Nederlandse skryfsters van haar tyd is met bogenoemde roman gevestig ([www.schrijversnet.nl/dorrbio.htm](http://www.schrijversnet.nl/dorrbio.htm), 20 Jun 2001). Gotiese elemente is funksioneel in Dorrestein se werk (Haasse 1989:36). Voorbeelde is die onheilspellende huis met sy vreemde inwoners in *Buitenstaanders*, die heks- of vampieragtige Lucretia in *Vreemde streken* (1985) en die afgeleë Keltiese eiland kompleet met monnike, raaiselagtige karakters en kloosters in *Noorderzon* (1986) (Haasse 1989:36). Hierdie tekste toon dus almal aanknopingspunte met die Gotiese tradisie.

Dorrestein verduidelik in 'n artikel (Zuidinga 1989:32-35) hoe sy haarself binne die genre van die Gotiese riller plaas. Belangrik is dat sy veral uitgaan van die funksie van die vrou en die simboliese waarde van die vroulike karakter. Haar fokus val ten opsigte van die tradisionele agtiende-eeuse Gotiek op die wyse waarop die hulpelose heldinne hulself altyd in een of ander vorm van gevangenskap bevind het. In die vroeëre Gotiese verhale was dit die fisiese beperkinge van kastele met dik mure en geslote deure. Later het die beperkinge sielkundige grense geword. Vir Dorrestein gaan dit oor die vroulike karakter wat uit die begrensing moet breek – fisies maar veral psigies (Zuidinga 1989:34). Dorrestein skryf dus vanuit die "female gothic". Sy sê die volgende oor die skryfvorm waarin sy die gemaklikste voel:

Aldus pas ik in een lange en rijke traditie van vrouwen die schreven om niet in hun verzet te hoeven stikken en die uitgekookt genoeg waren om het onzegbare *buiten* de officiële werkelijkheid te situeren, waar men de verboden mededelingen rustig van de pagina's kan schreeuwen zonder dat de lezers met hooivorken achter je aan komen. Met deze schrijfsters deel ik een hang naar het fantastische, het gruwelijke, het gewelddadige, een fascinatie met



broeierige atmosferen, psychiese onevenwichtigeden en zogenaamde waanvoorstellingen, en een voorliefde voor grotten, kastelen en ander geïsoleerde plekke waar het kwaad zich onherroepelik zal voltrek: ek het dit oor die skryfsters van die diaboliese sprookjes wat ons 'gotiese literatuur' noem.

(Zuidinga 1989:35)

Dorrestein het met verloop van tyd in 'n meer realistiese verteltrant begin skryf. Haar romans het dus meer elemente van die gruwel begin bevat, soos ook die teks *Een hart van steen* (1999). Dié teks is vir hierdie ondersoek geselekteer ten einde die verskillende verskyningsvorme van die Gotiese riller te ondersoek en vas te stel waartoe Dorrestein geleidelik ontwikkel het. Soos in die ander twee gekose tekste word hier in bepaalde opsigte uitgegaan van die realistiese, maar Gotiese trekke kan steeds onderskei word. Daar word vervolgens gekyk in watter mate hierdie resente roman van Dorrestein Goties genoem kan word, asook na die aanpassings en vernuwings wat voorkom.

Die hoofkarakter in *Een hart van steen* is Ellen van Bommel, wat aan haar ouerhuis vasgekleister sit vanweë 'n dreigende miskraam. Sy bring haar tyd deur met die kyk na familie-foto's, wat 'n stroom van herinneringe oor haar kinderjare aan die gang sit. Na die geboorte van haar jongste kind, Ida, het Ellen se moeder belangstelling in die res van haar gesin verloor en, in teenstelling, 'n obsessie met Ida begin ontwikkel. Volgens die vertelling van Ellen glo die moeder dat Ida onrein en skuldig is en begin sy behep raak met die oeroue erfenis van die duiwelse kwaad. Die moeder dink sy moet die kwaad uitdryf, aangesien sy glo dat God haar as middel gebruik om van die sonde in haar gesin ontslae te maak en hulle so van die hellevuur te red. Sy verrig hierdie "taak" met oorgawe. Aan die begin word die fokus op die "reiniging" (eintlik mishandeling) van Ida geplaas, maar later kom die moeder tot die besluit dat die hele gesin moet sterf voordat die sonde oorwin kan word. Dit blyk later dat die vader nie bewus is van hierdie besluit nie. Hy is bang vir die toorn van en seksuele afwysing deur sy vrou. Sy angste vir haar verwerping gaan so ver dat hy saam met sy kinders die sogenaamde vitamienepille neem wat sy eggenote aan hulle voorsit – pille waarmee sy haar hele gesin doelbewus om die lewe bring.

Ellen, tesame met haar jongste broer, is die enigste lede van die gesin wat hierdie rituele moord vryspring, omdat die moeder in die spanning van die oomblik van haar dogter vergeet het. Ellen keer van 'n wandeling terug en is net betyds om die jongste broer te red, maar nie



die ander nie. Na 'n periode in 'n kindershuis word die jongste broer, wat sy Carlos noem, aangeneem en sy verloor hom ook as broer.

As jongvrou word Ellen agtervolg deur die spookbeelde van haar suster en broer, Sybille en Kester, vanweë 'n skuldgevoel dat sy die dood vrygespring het en nie betyds was om hulle te red nie. Sy gaan ook deur die stryd van waarom haar ouers so 'n gruwelike daad gepleeg het en hoekom juis sy aan die dood moes ontkom. Sy knoop kompulsief verhoudings met mans aan, sodat dit tot die vernietiging van haar huwelik lei. Wanneer haar ouerhuis in die mark kom, koop sy dit aan, met die doel om dit te herstel tot sy vorige staat.

Uiteindelik kom Ellen vry van al die bande wat haar met die verlede verbind, wanneer sy uitvind dat die rede vir haar moeder se optrede fisiologies is, naamlik postnatale depressie, maar dit duur nog geruime tyd voor sy die tragiese gebeure kon herbeleef, rasionaliseer en veral haar vader se rol hierin kan verdiskonteer. Om te voorkom dat sy die lot van haar moeder herhaal, besluit sy om op die dogter aan wie sy geboorte moet skenk, te fokus en die huis te verkoop.

## **2. Tema en motief binne die Gotiese en die gruwelverhaal**

### **2.1 Die goeie versus die bose**

Die hantering van die tema van die goeie versus die bose geskied op 'n ietwat andersoortige wyse in Renate Dorrestein se roman *Een hart van steen*. Daar is nie soseer sprake van 'n binêre opposisie ten opsigte van goed en kwaad nie en daar kan ook nie 'n onderskeid gemaak word tussen sogenaamde goeie en bose karakters nie. Dié tema speel wel 'n belangrike rol in die roman deurdat die konsep van die goeie en die bose vanuit 'n sekere perspektief die oorsaak van die gruwel in die roman is. Die sentrale gebeurtenis van die verhaal is die gesinsmoord waarby die moeder haar hele gesin, behalwe twee kinders, vermoor. Dit is op sigself 'n bose daad.

Hierdie gruwelike daad word onder meer gesimboliseer deur die herhalende motief in die titel: *Een hart van steen*. Die eerste verwysing daarna is met Ellen se besoek aan die begraafplaas om na die grafsteen van haar gesin te kyk:



Als je goed keek, zag je dat de grafsteen hartvormig was, een ijskoud stenen hart dat alles zou overleven sonder ooit een tel te hoeven kloppen.

(1999:122)

Die grafsteen het oop plekke vir die name van Ellen en Carlos. Die besef dat sy ook in die graf saam met die res van haar gesin moes wees, maak die begrip van haar moeder se daad vir Ellen onmoontlik. Dit is vir haar 'n bewys van 'n gebrek aan liefde van haar moeder se kant, omdat dié van haar vergeet het. So word haar broer, Carlos, na sy aanneming ook "begrawe": "ik hoorde het felle tikken van ijzer op steen en rook de droge geur van opstuivend gruis" (1999:199). Carlos is nie fisies dood nie, maar het emosioneel van Ellen afgesterf sodat sy die "enigste" van die gesin is wat "oorleef".

Die "hart van steen" gee ook 'n aanduiding van die seksuele koudheid wat die moeder teenoor die vader ontwikkel, omdat sy glo dat die seks onder meer die rede vir die sonde van hul gesin is. Hierdie koudheid gee mede aanleiding tot die gruwelike daad (1999:147, 194). Ellen se hart word van steen wanneer sy begin wonder oor die onskuld van haar vader ten opsigte van die gebeure: "Daartegen moet je hart zich wel verharden, voor altijd" (1999:214). Sy kom hier tot die konklusie dat haar vader se liefde vir sy vrou groter was as vir sy kinders en daarom moet enige liefde wat sy nog teenoor hom gevoel het, verhard.

Daar is nie sprake van 'n eksterne bonatuurlike krag wat verantwoordelik is vir die bose in die verhaal nie, hoewel verwysings na die noodlot as so 'n tipe krag (1999:34,40,115,132,ens.) en veral verdraaide Godsdiensopvattinge wel 'n oorheersende rol speel. Hier-volgens kan dus tot die gevolgtrekking gekom word dat *Een hart van steen* die konsep van innerlike boosheid ondersoek wat in latere vorme van die Gotiese roman aangetref word. Dorrestein gaan uit van 'n meer realistiese en gruwelike perspektief. *Een hart van steen* kan met betrekking tot die tema van die goeie versus die bose nie direk Goties genoem word nie, omdat die bose nie 'n bonatuurlike oorsprong het nie. Daar is wel sprake van spookbeelde, maar hierdie beelde is nie die oorsprong van die bose nie. Die roman kan ten opsigte van hierdie tema onder die sub-kategorie van die gruwel geplaas word. Dorrestein ondersoek die bose vanuit 'n realistiese, eerder as 'n bonatuurlike oogpunt. Die verhaal bekijk die donker kant van die familie, asook die realistiese vrese wat ontstaan wanneer boosheid en gruwel binne 'n familie aangetref word, hetsy as gevolg van moord of siekte.



Die leser stel vir 'n groot gedeelte van die verhaal die vraag na die motief vir die moeder se gruwelike handeling. Wat het haar gedryf om haar gesin te vermoor? Hierdie vraag word eers heelwat later beantwoord wanneer Ellen van postnatale depressie hoor. In die roman word daar verwys na "kraamvrouwenpsychose" (1999:172). Saam met Ellen besef die leser dat die dryfkrag agter die moeder se vreemde handeling 'n logies verklaarbare toestand was wat met die nodige kennis vermy kon word. Boosheid speel dus nie 'n rol as verklaarbare dryfkrag vir die daad van die moeder nie, deurdat sy geen beheer oor haar handeling gehad het nie en geen bewuste bose bedoelings daarby nie. Hier is nie soseer sprake van 'n innerlike, bewuste boosheid by die karakter van die moeder nie, maar haar besetenheid lei wel tot groot booshede, soos kindermishandeling en gesinsmoord.

Die definiëring van die bose binne die verhaal is dus kompleks. Alhoewel die moeder se daad as boos beskou kan word, is dit juis in die naam van die goeie en godsdienstige wat sy hierdie daad pleeg. As gevolg van die postnatale depressie het die moeder kontak met die werklikheid verloor en begin sy glo dat haar gesin die bron van boosheid is. Sy begin glo dat dit haar taak is om te sorg dat haar gesin van die hel gered word.

Haar eerste besef dat haar gesin deur die bose bedreig word, kom heel simbolies wanneer Sybille 'n mandjie appels aan haar moeder gee, want die appels "zijn een teken van God, die Eva uit zijn paradijs moest verbannen" (1999:143). Hierop volg 'n reeks obsessiewe handeling waar die moeder voortdurend vir Ida doop, die kinders aansê om vir Ida se redding te bid en ook die besluit neem om Ida altyd in wit te klee. Sy begin glo dat die duivel besit van haar dogter geneem het en dat dit haar taak is om die bose eiehandig uit die kind te dryf. Hierdie obsessie met die bose gee aanleiding tot die een vreemde en gruwelike daad na die ander sodat sy Ida in baie warm water bad (1999:144) en selfs so ver gaan as om 'n appelboor in haar dogter se geslagdeel te druk, omdat sy glo dat dit haar van die bose sal reinig (1999:221). Die beplanning van die gesinsmoord vind eers plaas wanneer die moeder (reeds met 'n slagmes in die hand – 1999:225) besluit dat nie net Ida van die bose bevry moet word nie, maar die hele gesin. En die rede vir hierdie besluit is: "'We zullen ervoor zorgen dat zij niet lijden.'" (1999:227).

Sy is vanuit haar perspektief die middel wat God gebruik om haar kinders van lyding en die bose te bevry. Dit is daarom ironies dat die moeder se bose handeling juis 'n poging was om



haar gesin van die bese te red. In hierdie geval gee egter nie net godsdienstige fanatisme aanleiding tot die gruwel nie, maar het dit ook 'n fisiologiese oorsaak. Dit is ook die rede waarom dit moeilik is om 'n spesifieke definisie van die bese binne die verhaal te gee. Hoewel 'n fisiologiese oorsaak aanwysbaar is, is daar nogtans talle onverklaarbare aspekte verbonde aan veral die moeder (maar ook die vader se gewaande) optrede, wat 'n Gotiese tipe dreiging in die roman teweegbring. Die logiese verklaring maak die boosheid van die besetenheid en die gevolge vir diegene naaste aan haar nie minder erg nie.

Die probleem kry nog meer universele allures wanneer die kindermishandeling (1999:221) skynbaar wêreldwye leed veroorsaak:

Terwyl ze kookte, terwijl ze Sybille haar huiswerk overhoorde of Michiel inwreef met zijn zalf, veroorzaakte ze aan de andere kant van de wereld overstromingen waardoor complete dorpen in de modder verdronken; ze veroorzaakte dat vulkanen hete lava braakten, dat kinderen op kale vlaktes omkwamen van de honger, dat corrupte kolonels naar de macht grepen, dat de oerang-oetan bijna uitstierf, dat er in iedere steeg ter wereld werd verkracht, geroofd en doodgeschopt, dat er op Cape Canaveral een lancering mislukte, dat er in Calcutta een lepra-uitbarsting plaatsvond en dat Elvis Presley zich op Graceland doodvat van verdriet.

Dit roep vrae op oor die "Genadige God" vroeër op dieselfde bladsy, wat sy skepsels ook al hierdie tipe verwondinge kan toebring – en, uiteraard, ook aanleiding kan gee tot sulke tipes godsdienst-waansin, wat deur die eeue voorgekom het. God self word hier met die Bese verbind. In hierdie opsig gaan Dorrestein verder as Bloemhof in wie se *Die nag het net een oog* godsdienst eweneens geen hulp of uitkomst bied nie.

Daarby kom die verdere problematisering van die gegewe as die skrywer Ellen (1999:219) die vraag laat stel of sy nie maar besig is om verhale te rekonstrueer nie:

Heb ik ze waarheidsgetrouw gereconstrueerd uit gebeurtenissen uit die tijd, uit dingen die ik toen half bewust moet hebben opgepikt, en heb ik ze verder nauwgezet ingekleurd met mijn latere kennis over mijn moeders toestand? Of heb ik, om de toedracht kloppend te maken, aan mijn ouders handelingen, gedachten en motieven toegeschreven die mijn eigen verzinsels zijn?

Ellen verbeel haarself verder dat haar ongebore baba die vertelster is en nie sy self nie. In die proses gaan sy bykans op dieselfde irrasionele manier te werk as haar moeder, wat ook



allerlei aspekte aan Ida toegeskryf het. Haar ongebore kind en Ida val hier vir haar volkome saam.

## 2.2 Die sondes van die vaders en die "moeders"

Die tema van die sondes van die vaders ("moeders") wat terugkom om die nageslag in die hede te agtervolg, is (soos genoem in Hoofstuk 1, 3.1.2) 'n bekende tema binne die tradisionele Gotiese verhale. Een van die hooftemas in *Een hart van steen* is inderdaad die hoofkarakter Ellen se stryd met dit wat haar ouers jare gelede aan die gesin gedoen het. Die sondes van die ouers, veral die ma, is soos 'n spook wat haar voortdurend agtervolg. Hierdie agtervolging deur die verlede is so invloedryk dat Ellen op 'n stadium teenoor haar aanstaande man sê: "Als ik maar geen kinderen krijg." (1999:69). Die sondes van die ouers het die konsep van 'n gesin vernietig sodat Ellen gedryf voel om as enkeling deur die lewe te gaan, gestraf om nooit deel van 'n gesin te wees nie.

Een van die belangrikste voorbeelde uit *Een hart van steen* waar die nageslag steeds afhanklik bly van die verlede is Ellen se onvermoë om sonder die spookbeelde van haar gestorwe broer en suster te leef. Die "sondes" van die moeder lei daartoe dat Ellen nie met haar ongelukkige verlede kan breek en 'n nuwe lewe vir haarself en haar eie nageslag kan skep nie. Dit verbind haar met die verlede, sodat sy eintlik die straf vir die sonde dra, in die vorm van die verantwoordelikheid wat sy aanvaar vir die uitwissing van hul gesin. Deur die jare probeer sy 'n greep kry op die gebeure wat aanleiding gegee het tot die gesinsmoord waarvoor haar moeder verantwoordelik was. Omdat sy, naas haar jongste broer wat geen herinneringe van die gebeure het nie, die enigste oorlewende is, voel sy skuldig oor die lot wat haar broer en susters toegekom het en dra sy die straf vir die sonde wat sy nie gepleeg het nie. Die straf vir hierdie sonde is om nooit sonder die spookstemme van Kester en Sybille te wees nie. In haar gedagtes word sy heeltyd herinner aan die feit dat sy die dood per toeval vrygespring het en as skuldige voor die dooies staan:

'Je moet beter op hem passen, anders raak je hem ook nog kwijt. Je let nie goed genoeg op hem. 'Net zoals je ons toen hebt laten stikken,' ze Billie. Toen ik begreep wat ze bedoelde, stakte de adem in mijn keel. 'Maar ik kon niet anders! Ik kon alleen Carlos nog maar...'

(1999:96)



Die spookbeelde van Kester en Billie hou haar verantwoordelik vir die feit dat sy hulle nie van die dood gered het nie. Dit is egter nie die enigste manier waarop sy die straf van die ma se sondes moet dra nie. Sy word ook beskuldig omdat sy nie, soos die ander, gesterf het nie:

Kester zei: 'Zou je ons misschien eens kunnen uitleggen waarom jij nog leeft, en wij niet?'  
(1999:97)

Ellen dra dus 'n dubbele straf - omdat sy nie haar broer en susters kon red nie en omdat sy 'n oorlewende is. Alhoewel die spookbeelde van Sybille en Kester haar daarvan weerhou om 'n normale lewe te lei en haar voortdurend aan die verlede herinner, kan sy nie sonder hulle leef nie. Botting (1996:129) noem dat die rolle en karaktertrekke van persone uit die verlede in die Gotiese riller dikwels na die oorlewendes en nageslag oorgedra word. Hierdie oordrag dui op die afhanklikheid van die verskillende generasies van mekaar, asook die afhanklikheid van individuele identiteite met betrekking tot die identiteite uit die verlede. Dit is ook die geval in *Een hart van steen*. Ellen se persoonlikheid bestaan uit dele van Kester en Sybille. Hier gaan dit oor die genetiese as interne duistere mag waaroor 'n mens geen beheer het nie. 'n Voorbeeld hiervan is Ellen se eerste ontmoeting met haar aanstaande man, Thijs. Die spookbeelde van Sybille en Kester is nie geïmponeer met Thijs nie, sodat hulle Ellen aanmoedig om die gesprek te beëindig. Wanneer Kester sê: "'Zullen we maar weer eens opstappen?'" (181), staan Ellen gehoorzaam op, gereed om te loop. Sybille en Kester – dus ook die verlede – maak so 'n groot deel van haar identiteit uit dat daar soms nie 'n onderskeid tussen die verskillende identiteite gemaak kan word nie.

'n Ander uitbeelding van die manier waarop die voorgeslag se invloed binne die Gotiek manifesteer, is die name wat by herhaling, van geslag tot geslag, toegeken word. Die oordrag van 'n naam binne die Gotiese tradisie gaan gewoonlik gepaard met 'n simboliese betekenis. Daar word voortdurend in dié roman klem gelê op die belangrikheid van naamgewing. Ellen gee die naam *Ida* aan haar ongebore suster, "want een lelijker naam kon [zij] niet verzinnen" (1999:16). Ida "rijmde op malaria, en als je er een paar letters bij gooide, kreeg je diarree" (1999:16). Ellen glo dat haar ongebore suster verantwoordelik is vir al die miserabele dinge wat in hul huis gebeur, soos die brandwonde wat Carlos opdoen. Sy besluit dus om deur naamgewing 'n vloek oor haar ongebore suster uit te spreek. Binne die verhaal wil dit voorkom asof hierdie vloek 'n daadwerklike uitwerking op die lot van Ida het. Sy word die



fokuspunt van hul moeder se onstabiele optrede en is later die sogenaamde rede vir die vernietiging van die hele gesin. Die moeder glo dat Ida net soos Christus aarde toe gestuur is om te boet vir die sondes van ander en om die mensdom – in hierdie geval die gesin – aan die bose in die wêreld te herinner. Ida is dus die sentrum waarvan die moeder uitgaan om haar gesin van sonde te reinig.

Ellen besef hoe Ida en die gesin ly onder die vervloekte naam wat aan haar gegee is, sodat sy haar moeder probeer oortuig om 'n ander, liefdevoller naam aan die jongste te gee; "'Sophie,' fluisterde ik opgetogen [...] Sophie was een echte zusjesnaam. Voor een Sophie hoefde je niet bang te zijn. Sophies hadden geen kwaad in de zin." (1999:136). Daar is ook verskeie ander voorbeelde waar name 'n belangrike rol in die roman speel. Ellen dring byvoorbeeld daarop aan dat haar jongste broer, Michiel, Carlos genoem word (1999:26). So ook verander die moeder haar eie naam van Margje na 'n meer Amerikaanse Betty (1999:32). 'n Belangrike naamverandering kom voor wanneer Carlos aangeneem en sy van verander word na Kamphuis (1999:198). Dit is die oomblik waarop Ellen voel dat sy alleen agtergebly het.

Die naamgewing speel egter nie net in die verlede 'n belangrike rol nie. Die naam van die vervloekte suster word aan die nageslag oorgedra deurdat Ellen haar eie ongebore dogter Ida-Sophie noem. Daar word nooit pertinent aangegee wat die rede hiervoor is nie. 'n Moontlike simboliese betekenis is dat Ellen, wat steeds grootliks in die verlede leef, haar skuld probeer betaal deur haar eie dogter ook deel van die verlede te maak. Deur 'n naam uit die verlede aan die nageslag oor te dra, kan die vloek wat oor Ida/Sophie gehang het, dalk weggeneem word. Die oordrag van 'n naam verseker die verbintenis tussen verlede en hede. Wanneer Ellen dus besluit dat dit nodig is om 'n lewe van haar eie te begin en glo sy sal haarself "laag voor laag moeten reviseren" (1999:231), besef sy dat dit ook deur naamgewing nodig is om haar bande met die verlede te breek. In die Epiloog gee sy die taak van die naamgewing van die baba aan Bas: "Zeg jij maar hoe we haar zullen noemen" (1999:238). Die ruimte word gelaat vir 'n naam wat geen verbintenis met haar verlede inhou nie en wat so 'n nuwe begin vir haar en haar nageslag kan beteken.



### 3. Karakterisering

#### 3.1 Helde en skurke

Dorrestein se karakteruitbeelding is veel kompleks as in die tradisionele Gotiek. Daar is, net soos by *Die nag het net een oog*, 'n wysiging ten opsigte van die held/ boosaard-dualisme. Op die oog af lyk dit eenvoudig om die skurk in die verhaal aan te wys. Die moeder se optrede en gruweldaad maak van haar die aangewese bose karakter. Sy toon 'n obsessie met die konsep van goed en kwaad en glo dat die duiwel haar kind oorgeneem het. In 'n poging om die goeie te behou, gaan sy oor tot die bose daad van moord. Daar is egter geen vaste bewyse dat haar gesin deur 'n bose mag beheer en bedreig word nie, en daarom kan haar daad nie geregverdig word nie.

Die leser is vir die grootste gedeelte van die verhaal onseker oor die rede vir haar persoonlikheidsverandering en hallusinasies. As gevolg hiervan kan 'n mens selfs so ver gaan deur aan te voer dat sy deur 'n onverklaarbare krag in haar hoof beheer word. Die enigste naam wat aan hierdie krag gegee kan word, is innerlike boosheid. Daar is egter nooit werklik sprake van 'n bonatuurlike mag wat haar beheer nie, sodat 'n moontlike alternatiewe afleiding gemaak kan word, naamlik dat hierdie boosheid van 'n sielkundige aard is. *Een hart van steen* kan dus as 'n mengvorm beskou word van die gruwel-, die Gotiese en die sielkundige riller.

Dorrestein gee later in die verhaal 'n logiese verklaring vir die toestand van die moeder, naamlik "kraamvrouwenpsychose". Hierdie realistiese verklaring vir die moeder se bose handeling maak dit moeilik om haar as algeheel boos te beskou. Dit is wel duidelik dat Ellen haar moeder vir die verbroekeling van hul gesin verantwoordelik hou. Dit wil ook voorkom asof hierdie verhouding nooit werklik herstel nie, ten spyte van Ellen se aanvaarding van die verlede.

In haar paniek en opwinding heeft mijn moeder me niet gemist. Mijn bestaan was haar eenvoudig ontschoten. Als ze ook maar één tel had kunnen pauzeren om te denken: *Ellen!* dan had ik dat drie kilometer verderop, op het stille strand, gevoeld of misschien zelfs gehoord. Maar mijn moeder was mij vergeten.

(1999:235)



Dit is veral hierdie onvergeeflike daad wat van die moeder in 'n mate vir Ellen die bose karakter in die verhaal maak. Nie omdat sy innerlik boos is nie, maar omdat sy haar dogter vergeet het.

'n Ander moontlike boosaard in die verhaal is die vader. Dwarsdeur die vertelling word daar nooit werklik genoem wat sy aandeel aan die gruweldaad was nie. Al die klem word op die moeder se vreemde handelinge geplaas. Daar kom egter 'n oomblik in die verhaal dat Ellen oor die onskuld van haar vader twyfel. Dit kom tesame met die besef dat haar moeder aan 'n wanbalans gely het en nie verantwoordelikheid vir haar daade kon aanvaar nie.

Jij, papa, jij had het voor ons moeten opnemen! Maar je hebt geen vinger uitgestoken. Op het briefje dat de politie bij de ontzielde lichamen had gevonden, stond alleen: 'We zullen ervoor zorgen dat zij niet lijden.' Verder niets. Slechts die ene, saamhorige zin. Jullie hebben het met z'n tweeën gedaan, en van jullie beiden was jij degene die in koelen bloede moet hebben gehandeld: jouw hormonen waren niet in de war.

(1999:180)

Daar word egter ook geen rede aangedui waarom hy so 'n bose daad sou pleeg nie. Selfs wanneer Bas aan Ellen die nota wys wat haar vader jare vantevore aan hom gegee het, wat aandui dat hy 'n vakansie vir hom en sy vrou beplan het, en wat as bewys dien dat hy nie deel van die moordplan was nie, glo Ellen steeds dat hy skuldig is. Dit is eers met haar terugkeer na die kelder dat sy besef dat haar vader, soos die res van die gesin, deur haar moeder verdoof is en toe om die lewe gebring is. Hy kon die gesin nie red nie, want hy was self nie bewus van wat aangaan nie. Hierdie kennis elimineer die moontlikheid van die vader as die prototipiese bose karakter.

'n Ander belangrike karaktertipe wat in die verhaal voorkom, is die spookkarakters van Sybille en Kester. Onsekerheid ontstaan oor die egtheid van hul aanwesigheid in Ellen se lewe. Wil Dorrestein die grense tussen die werklikheid en bonatuurlike afbreek deur skimme in die realiteit van haar verhaal toe te laat? Dit is wel bekend dat verskillende vlakke dikwels in Dorrestein se romans voorkom waarvan die grense nie met sekerheid aangewys kan word nie – vlakke soos werklike gebeurtenisse, hallusinasies, nugtere gewaarwordinge en drome (Haasse 1989:39). Die leser bevraagteken voortdurend die vlakke van realiteit en droom waarin die karakters hulle bevind. Dorrestein gee egter in hierdie geval 'n verklaring vir die



spoke in *Een hart van steen*. Die leser besef dat Sybille en Kester nie as tradisionele spoke gesien moet word nie, maar as beelde wat Ellen in haar hoof skep. Die beelde is Ellen se band met die verlede en wanneer sy besef dat sy nodig het om met die verlede te breek, verdwyn die spookbeelde van haar suster en broer. Want " [z]olang [zij] hen niet loslaat, zal een deel van [haar] altijd de twaalfjarige van toen blijven. Het bange, verwarde kind." (1999:231-232). Ellen moet dus van die beelde in haar gedagtes ontslae raak en nie van twee geeste wat op die aarde dwaal nie. Haar eie gedagtes moet tot rus kom.

Dorrestein beweeg dus in 'n mate weg van die prototipiese karakteruitbeelding van die tradisionele Gotiese roman. Daar is nie sprake van 'n konvensionele held, heldin en boosaard nie. Sy hou egter by die tradisie deur wel die konflik van goed en kwaad binne die karakters uit te beeld. Verder is daar karakters (in *Een hart van steen*) wat as variante beskou kan word van die bedreigde of demoniese prototipes.

### 3.2 Die vroulike karakter

Dit is bekend van Dorrestein se werk dat die moeder dikwels die dominerende figuur is – net soos die bose koningin en towerfeë in die sprokies (Haasse 1989:38). Ook in *Een hart van steen* kom die argetipiese bose of kwaadwillige vroulike karakter skynbaar voor. Die moeder se gruwelike dade en die feit dat daar geen opsigtelike rede vir haar optrede is nie, maak van haar oënskynlik 'n bose figuur.

'n Afwyking tree egter na vore wanneer Dorrestein 'n eksplisiete verklaring gee vir die moeder, Margje, se optrede. Tradisioneel sou die moeder gesien word as besete van die bose. Die ironie is dat haar dade (soos meermale in die geskiedenis gebeur het met byvoorbeeld die hekseverbrandinge deur die inkwisisie) in die naam van God plaasvind. In hierdie geval gee egter nie slegs godsdienstige fanatisme aanleiding tot die gruwel nie, maar (soos genoem) ook fisiologiese faktore. Haar fanatiese obsessie met God en die sogenaamde redding van haar gesin, eindig wel in gruweldade wat as uiters boos beskou kan word. Dit is dus belangrik om te ondersoek wat die moeder se Godsbegrip was en hoe dit deur die verhaal 'n ekstreme vorm begin aanneem. Hierby moet steeds in gedagte gehou word dat die hele geskiedenis via Ellen aangebied word. Aangesien sy onbetroubaar is as



verteller en soms openlik dinge versin, maak dit haar uitsprake oor haar moeder uiteraard ook debatteerbaar eerder as vasstaande.

Daar is nie voor Ida se geboorte sprake van 'n spesifieke Godsbegrip by Margje nie. Dit kom eers na vore wanneer sy 'n obsessie ontwikkel oor die doop van Ida:

'God, dat was me helemal ontschoten. Ze moet nog gedoopt worden. Stel dat haar iets overkomt, dat zwakke poppetje, en ze is niet eens gedoopt! Dan belandt ze in de hell'

(1999:136)

Die Rooms-Katolieke opvatting oor die doop staan hier voorop. Margje begin vervolgens volgens Ellen glo dat God tekens aan haar stuur wat daarop wys dat haar gesin sondig is en sy vir hul redding verantwoordelik is. Dit gee aanleiding tot die beëindiging van die seksuele verhouding met haar man (1999:146) en 'n verskerpte bewussyn van wat konvensioneel as sondig beskou word, soos Sybille kleredrag wat volgens haar te gewaagd is (1999:143).

Hierdie obsessie met God en die bese raak grensoorskrydend wanneer die kinders aangesê word om nie meer tot God te bid nie, maar gebede tot haar te rig (1999:169-170). Margje neem nou die plek van God as Verlosser in. Sy begin glo dat sy die derde in die Onheilige Drie-eenheid is (1999:222) en kry hallusinasies van gesprekke met God en die duivel waarin sy probeer om 'n pakt met een van die twee te sluit (1999:223). Haar godsdienstige fanatisme bereik 'n klimaks wanneer sy tot die konklusie kom dat Ida net soos Christus aarde toe gestuur is om as Verlosser op te tree, maar dat die hele gesin moet sterf om so van die hellevuur te ontsnap (1999:226). Die Godsbegrip van Margje raak dus toenemend verwronge. Dit is ironies (maar nie so uitsonderlik nie) dat sy die Christelike godsdienst aangryp, wat juis liefde vooropstel as die kern van die geloof, maar fokus op sonde en die bese.

Hierdie verwronge perspektief word ook aangetref in onderskeidelik Margje se verhouding met haar eie moeder en met haar kinders. Margje het as enkelkind 'n slegte verhouding met haar moeder:

Van h  r dromen is niets bekend, maar we weten wel dat ze soms het uitgesproken gevoel had dat haar leven niet het hare was, het hare eenvoudig niet kon zijn, niet met dat saaie baantje en met twee tirannieke, invalide ouders die haar zorg behoeften.

(1999:36)



Sy dra 'n wrok teenoor haar ouers, wat haar 'n beter lewe ontnem het. Die moeder toon 'n afsku van Margje, wanneer sy met haar troudag reeds ses maande swanger is met Sybille. Ellen deel dit wel in sulke besonderhede mee, dat dié gedeelte nogal verdag raak. Hoe weet sy wat haar ouma gehoor en gedink het?

Ze hoorde zijn adem sissend ontsnappen. Het klonk als 'slet'. Maar misschien vergiste ze zich, of was het slechts wat ze zelf dacht. Bitter bedacht ze dat ze gelijk had gehad, al die keren dat ze haar arrogante dochter had voorgehouden: 'Denk maar niet dat jij iets bijzonders bent.' Margje was niet beter dan de eerste de beste straatmeid.

(1999:40-41)

Margje wou hiervolgens juis vanweë haar liefdelose verhouding met haar ouers sorg dat dieselfde nie met haar eie gesin gebeur nie. Sy wou ses kinders hê en het gelukkige visioene gehad van 'n huis vol gelag en "[b]ollen wangen waarmee verjaarsdagskaarsjes worden uitgeblazen" (1999:73). Margje is aanvanklik 'n liefdevolle, vreedsame en vrolike vrou van wie almal hou (1999:32). Na die geboorte van Ida verander haar persoonlikheid egter. Sy begin glo dat haar kinders en man 'n pakt teen haar vorm (1999:57) en kry gereeld woedebuie en gemoedsveranderinge (1999:58-61). Die vader som die verandering in sy vrou op soos volg: "vóór Ida's komst was ze niet zo koud" (1999:148). Net soos daar duidelike veranderinge ten opsigte van haar Godsbegrip ontstaan, tree groot veranderinge in ten opsigte van haar persoonlikheid en optrede teenoor haar gesin.

Die ander belangrike vroulike karakter in die verhaal is Ellen. Die grootste stryd in Ellen se lewe is die onkunde oor die rede vir die gesinsmoord wat haar moeder gepleeg het. Sy ontwikkel 'n sterk skuldgevoel teenoor haar broer en suster omdat sy hulle nie van die dood kon red nie. Sy voel ook skuldig omdat sy, naas Carlos, die enigste is wat oorleef het. Hierdie skuldgevoel gee aanleiding tot die verskyning van Sybille en Kester as skimme in haar gedagtes, wat weer aanleiding gee tot 'n onvermoë om 'n sosiaal normaal te verkeer (1999:181). Ellen beweeg van die een sielkundige na die ander in 'n poging om 'n greep op die verlede te kry. Een sielkundige beskou haar as geestelik versteurd omdat sy die stemme van Sybille en Kester hoor (1999:176). Sy leef volgens hom in 'n wêreld van waan.

Hierdie onvermoë om met die verlede te breek, veroorsaak verder dat verhoudinge wat sy in die hede aanpak, versteur word. Sy bly dus 'n alleenloper. Dit wil voorkom asof Ellen



ooreenstem met die prototipe van die weerlose vroulike karakter wat deur 'n held van haar miserabele lewe gered moet word. Die roman toon hier egter ook 'n sterk afwyking: eerstens omdat dit bekend raak dat Ellen 'n redelike promiskue lewe gelei het. Sy is dus nie die tipiese deugsame meisie nie. Sy weet byvoorbeeld nie met sekerheid wie die vader van haar kind is nie en besluit om as enkelouer haar ongebore dogter groot te maak. Hier is dus sprake van 'n vrou wat glo dat sy op haar eie en sonder manlike ondersteuning haar lewe kan lei.

Verder is daar geen teken van 'n moontlike held in *Een hart van steen* nie. Dorrestein gaan eerder daarvan uit dat die identiteitsprobleem van vroue nou verweef is met 'n ambivalente houding ten opsigte van hul vroulikheid (Haasse 1989:41). Alhoewel Ellen promisku voorkom, voel sy aan die begin van die verhaal nie gemaklik as swanger vrou nie. Die identiteitskrisis word ironies deur 'n ander vroulike figuur, naamlik haar moeder, veroorsaak en verdwyn eers wanneer sy 'n mate van begrip ten opsigte van haar moeder se optrede kry. Dorrestein se karakters toon dus 'n mate van ooreenkoms met die tradisionele vroulike karakters soos hulle in die agtiende-eeuse Gotiese literatuur uitgebeeld is, maar sy toon ook 'n sterk afwyking ten opsigte van die funksie van die vroulike karakters.

Daar word ook in die roman vraagtekens geplaas ten opsigte van die vader se rol, maar dit beteken nie dat hy ooreenstem met die Gotiese skurk nie. Ellen voel die naaste van al die kinders aan haar vader:

'Ik lijk op jou, papa.' 'Omdat je het derde kind bent, schat, net als ik,' zei hij en hij keek me over de rand van zijn bril zo ernstig aan dat mijn hart zwol van trots.

(1999:64 – vgl. ook 1999:18)

Ellen verkwalik hom egter vir die grootste gedeelte van die roman diep, omdat hy na haar mening medepligtig was aan die moord op sy kinders. Die idee word deur die roman gevestig dat hy ontsettend lief vir sy vrou was (1999:40, 41, 74) – so lief dat hy sy kinders daarvoor sou opoffer. Hoewel hy dus nie streng gesproke 'n skurk is nie, bepaal hierdie afgryslike liefde Ellen se houding teenoor mans in haar volwasse lewe. Sy is nie in staat tot die sluit van bestendige verhoudings nie, omdat nie alleen haar vader nie, maar ook haar oud-skoolhoof (1999:110) en Sjaak (1999:216) haar na haar eie mening in die steek gelaat het. Haar vader kom nie sy belofte na (1999:230) van "hier ben je veilig" nie – vgl. ook haar nagmerrie op dieselfde bladsy.



Pas later (1999:212), as Bas haar die vliegtuigbespreking laat sien wat haar vader die dag voor die familietragedie gemaak het, val die laaste stukkie legkaart in plek. Nou kan Ellen vir haar 'n voorstelling begin maak van wat gebeur het. Sy gaan eers in op die monsteragtigheid van sy optrede, soos sy dit altyd verstaan het. Vervolgens gebruik sy die album as aanleiding om by die vader en moeder se motiewe uit te kom en gaan oplaas ook na die kelder, 'n plek wat sy tot dusver vermy het. Sy kom uiteindelik tot die gevolgtrekking dat haar vader ook 'n slagoffer van die omstandighede was (1999:228), maar dat hy nogtans sy belofte nagekom het (1999:230). Sy het oorleef.

#### 4. Ruimte

Net soos in Bloemhof en De Wet se tekste speel die ruimte van die huis 'n belangrike rol in *Een hart van steen*. Die groot huis van die Van Bemmels is die sentrum van die gesin, maar ook die sentrum waar al die gruwels in die verhaal afspeel. Die term "homely gothic" is hierby belangrik. Daar is reeds in Hoofstuk 1 (3.3) bespreek hoe in die negentiende eeu 'n verskuiwing binne die Gotiese genre plaasgevind het deurdat die Gotiese ruimte meer huislik geraak het. Binne die "homely gothic" is die huis oënskynlik die enigste veilige, begrensde ruimte tussen die binne- en buitewêreld, maar dit word 'n hel eerder as 'n hawe (Botting 1996:128). Die ou villa van die familie Bommel is in *Een hart van steen* inderdaad eers 'n plek van beskerming, maar later 'n plek van bedreiging. Die huis is hier 'n tipiese voorbeeld van 'n bekende ruimte wat in 'n toenemende mate vreemd en angsaanjaend word. Dit word aanvanklik voorgestel as 'n idilliese ruimte wat beskerming aan die kinders bied:

We waren allemaal trots op ons huis, met z'n geur van vergeeld papier en archieffkasten tot aan het plafond. Een mooie, ouderwetse villa was het toen nog, vóór die ellendige renovatie, met een stoepje en een betegelde gang en een keuken in het souterrain. Je voelde je al gelukkig en geborgen bij de aanblik, als je kwam aanfietsen door de doodstille, met eikenbomen omzoomde laan die in een flauwe bocht eindigde bij een landelijke manege.

(1999:14)

Die moeder en vader Van Bommel gebruik die huis as ruimte van waar hulle werk, deurdat dit omskep is in die Bureau Van Bommel, wat alle media-berigte oor die Verenigde State liasseer en dan weer teen betaling aan belangstellendes beskikbaar stel. Die huis is dus aanvanklik 'n volledig onafhanklike wêreld, wat op sy eie funksioneer sonder om deel van die buitewêreld te wees: "We hadden kortom alles, gewoon bij ons thuis." (1999:30).



Die knipselburo tree as 'n belangrike metafoor (vir die gesinslewe van die huis Van Bemmell) in die verhaal op. Net soos die media-berigte noukeurig in die regte afdelings geliasseer word, is die huis ook in duidelike kompartemente verdeel. Die kinders slaap op die solder, terwyl die knipselburo die twee middelste vlakke in beslag neem. Die sonkamer (*serre*) is die ruimte waar die gesin gereeld saamkom om iets te drink, terwyl die sentrum van die huislewe, die kombuis, in die kelderverdieping geleë is. Die huis en die gesin vorm, soos die knipselburo, dus 'n sterk eenheid wat 'n geborge heenkome vir die gesin skep.

Die harmonie en eenheid begin egter na 'n tyd krake toon. Dit is 'n slegte voorteken as Sybille en Kester besluit om uit die eenheid van die gesins- en huislewe te breek. Volgens Ellen se vertelling voel hulle verstote as gevolg van die vyfde swangerskap van hul moeder. Die oudste suster, Sybille, soek haar toevlug in die donker kelder onder die kombuis, terwyl die oudste broer, Kester, vir hom 'n boomhuis in die tuin bou. 'n Verdere teken is die lesers onkunde oor waar die ouers se slaapkamer asook die slaapplek van die onheilsbaba, Ida, gesitueer is. Die "broeiplek" van die gruwel word dus nooit binne die eenheid van die huis uitgewys nie. 'n Ander voorteken van moontlike onheil is die aanduiding dat die knipselburo, wat die twee middelste vlakke in beslag neem, die hele huis geleidelik oorneem, deurdat die stapels ongeordende uitknipsels oor al die verdiepings van die huis versprei lê:

Ik zag de knipsels slordig tussen de kartonnen kaften uitpuilen, alsof heel de chaos van de U.S. of A. zich naar buiten zou vechten zodra mijn vaders greep nog verder verslapt; seriemoordenaars, hoeren van 42<sup>nd</sup> Street, corrupte politieagenten, dakloze alcoholisten en al. 'Je moet de mappen goed dichthouden' zei ik ongerust.

(1999:134)

Namate die buro al hoe meer in chaos verander, neem die verbrokkeling van die gesin toe. Die huis word by tye as 'n spookhuis (1999:46) en 'n doolhof (1999:55) beskryf – beide verwysings wat ooreenstem met die meer tradisionele voorkoms van die Gotiese ruimte. Vrees en angs word egter binne die "homely gothic" nie noodwendig deur 'n bonatuurlike krag geskep wat in 'n misterieuse kasteel ronddwaal nie, maar deur dit wat in die eenheid van 'n huis en gesin gebeur. Die huis word 'n spookhuis vanweë al die vreesaanjaende gruweldade wat daar gepleeg word. Vir Ellen word dit 'n doolhof sonder uitgang, sonder beskerming:



'[...] Blindelings rende ik door de doolhof van ons huis. Mijn hielen slipten op de trap. Op de eerste en de tweede etage: overal waren de deuren dicht, als afgewende, beschuldigende gezichten. [...]

(1999:55)

Alhoewel die huis van *Een hart van steen* nie soseer 'n magiese krag het, soos wat moontlik van Bloemhof se "spookhuis" gesê kan word nie, oefen dit tog 'n groot invloed op Ellen uit. Die idee word geskep dat die huis vir Ellen deur 'n vreemde krag oortuig om weer daarheen terug te keer:

'Ik dacht: wat een klus zal het worden om alles weer in de oude staat te herstellen, en toen wist ik dat het huis me zonder slag of stoot weer voor zich had weten te winnen.'

(1999:34)

Deur die dreigende miskraam word Ellen boonop vir weke aan die huis en bed vasgekleuster. Ellen bevind haarself egter nie net in haar ouerhuis nie. Sy bevind haar in die ruimte waar die gruweldade jare gelede afgespeel het. Daar kan aangevoer word dat haar vasgekleusterde toestand as metafoor daarvoor dien dat Ellen nog nie besluit het om die verlede af te sluit en verder te beweeg nie. Dit is eers wanneer sy na die kelder terugkeer waar sy en Carlos vol vrees vir hul ouers geskuil het, dat die sirkelgang voltooi word en sy die huis kan verlaat. Sy besluit ten slotte om die huis te verkoop en 'n nuwe lewe te begin. Die huis vol gruweldade is oorwin.

## 5. Spanning

Van die drie outeurs maak Dorrestein die meeste gebruik van kennisagterstand. Daar word deur die verloop van die verhaal verskeie kere belangrike aspekte genoem wat dan nie aan die leser verduidelik word nie. Daar is dus 'n baie groot verskil tussen die fabel en die sujet. Daardeur word 'n voortdurende behoefte aan informasie by die leser geskep, ten einde die gebeure in die verhaal ten volle te kan begryp. Die informasie wat benodig word, het veral te make met die grusame moord waarvan die hoofkarakter, Ellen, die enigste oorlewende is. Spanning ontstaan dus omdat die leser te min inligting ontvang oor een van die vernaamste gebeurtenisse in die riller. Daar word reeds vroeg in die roman na die moord verwys (1999:35) maar al die inligting word nie gegee nie:



Mijn verleden bestaat in de ogen van anderen altijd alleen maar uit die ene, allesoverheersende tragedie die zich hier heeft afgespeeld. Uit die ene dag dat het leven als een bom in ons gezicht ontplofte.

(1999:35)

Die leser weet dus dat daar iets tragies in die lewe van die hoofkarakter gebeur het, maar inligting oor die rede en voorkoms van die "tragedie" word uitgestel. Hierdie informasie word stuk-stuk aan die leser bekend gemaak deurdat Dorrestein voortdurend tussen die gebeure in die verlede en die hede rondspring. Sy maak dus ook gebruik van vertraging as strategie om spanning in haar verhaal te bewerkstellig. Die informasie word in brokke aan die leser oorgedra en hierdeur maak die outeur seker dat daar voortdurend spanningwekkende vrae by die leser ontstaan.

Die leser word byvoorbeeld bewus van die feit dat die huis waar die gesin gewoon het moontlik deel van die tragedie kon wees, wanneer Ellen dit as 'n "spookhuis" (1999:46) beskryf. Daar ontstaan ook vrae oor die feit dat Ellen en haar jongste broer, Carlos, na 'n tehuis vir kinders geneem word (1999:66). Geen aanduiding word ook gegee oor waar die res van die gesin is nie. Na 'n hele aantal paginas word daar dan weer na die ander suster en broer, Sybille en Kester, verwys (1999:78). Dit is egter onseker hoe hulle nou deel uitmaak van beide die jong en volwasse Ellen nie. Verder word daar verwys na 'n "luik in [Ellen se] achterhoofd" (1999:69), wat suggereer dat daar dinge is wat sy nie wil of kan onthou nie. Daar is ook verwysings na moontlike "pijnlike vrae" (1999:90) wat mense aan haar kan stel. Leidrade word dus deurentyd gelaat wat die leser moet gebruik om die verhaal aanmekaar te las, maar die vertraging binne die verhaal, asook die weerhouding van informasie, veroorsaak dat daar spanning ontstaan oor die uiteinde.

Daar word heelwat later in die verhaal eers aanduidings gegee dat die ouers en die res van die gesin dood is, wanneer Ellen in die kindershuis ten opsigte van Carlos sê: "Zonder mij is hij een wees!" (1999:93). Daar is egter nog geen aanduiding van hoe en hoekom hulle dood is nie. Die besef dat die ander gesinslede dood is, laat ook vrae ontstaan oor die teenwoordigheid van Sybille en Kester. Spanning ontstaan weens die onsekerheid of die karakters spoke is en of hulle bloot skepsels van Ellen se verbeelding is. Die spanning word versterk wanneer Kester aan Ellen vra: "Zou je ons misschien eens kunnen uitleggen waarom jij nog leeft, en wij niet?" (1999:97). Wanneer uiteindelik bekend gemaak word dat



die gesin deur die ouers vermoor is, bring dit nog nie 'n verligting ten opsigte van die spanning in die verhaal nie. Die hoofvraag wat nou ontstaan, is oor die motief - hoekom het die ouers hul gesin uitgemoor het en hoekom het Ellen en Carlos oorleef?

Spanning word ook opgebou deur die verwysings na die baba Ida en die vreemde optrede van die moeder na haar geboorte. Daar word 'n hele aantal kere na Ida verwys as die een wat die onheil oor die familie gebring het, maar daar word nie hierop uitgebrei nie. Spanning ontstaan dus weens die tekort aan belangrike informasie. Hoekom noem Ellen haar 'n "ongelukskind" (1999:43)? Die vertellings oor die moeder se vreemde en paranoïese optrede en handeling, veral met betrekking tot die gesondheid van Ida, skep ook spanning. Die vrae oor die rede vir die moeder se gedrag en die gelyktydige besef dat sy verantwoordelik was vir die moord op haar gesin, word egter op 'n myns insiens nogal teleurstellende wyse beantwoord op p. 172, waar die toestand van postnatale depressie as rede aangegee word daarvoor. Hierdie mediese probleem vorm deel van 'n groter komplekse mediese/sielkundige oorweging wat 'n uitwerking kan hê op die gedrag van vroue en wat in die verlede geïgnoreer is – vroue is beskou as histeriese wesens en as hekse en is selfs hieroor verbrand.

Vervolgens word spanning bewerkstellig deur onsekerheid oor die rol van die vader. Ook kleiner spanninge, soos die konflik tussen Ellen en die huishoudster, asook tussen Ellen en Bas, behou die leser se aandag. Dorrestein kry dit dus reg om deur middel van spanningswekkende middele die leser se aandag vir die grootste gedeelte van die roman te behou.

Ten slotte kom Ellen tot die gevolgtrekking dat haar moeder haar gewoon op die noodlottige aand vergeet het (1999:235). Haar oorlewing het sy dus te danke aan 'n ironie: dat sy wat haarself deurentyd voorgestel het as die sement wat die gesin bymekaar gehou het (1999:234) nie so belangrik was nie. Dit is in 'n sekere sin 'n anti-klimaks, maar ook 'n verdere potensiële tragedie vir haar. Sy verwerk dit egter en 'n mate van sluiting word in die *Epiloog* bewerkstellig.



## Hoofstuk 5

### Samevatting

#### 1. Algemeen

##### 1.1 Die goeie versus die bose

Daar is in al drie tekste sprake van 'n problematisering met betrekking tot die binêre opposisie van goed teenoor boos. Die konvensionele grense tussen dié twee pole kan nie met sekerheid in enige van die tekste aangewys word nie. Al drie tekste wyk dus af van die tradisionele Gotiese tema van goed teenoor boos en kan as moderner voorbeelde van die Gotiek beskou word.

Alhoewel Botma in *Die nag het net een oog* die tradisionele eksterne bose mag is wat 'n bedreiging vir die dorpmense inhou, word daar ook in elkeen van die sogenaamde "goeie" karakters 'n innerlike boosheid uitgewys. Die goeie en die bose staan dus nie meer as duidelik aanwysbare uiterstes teenoor mekaar nie. Heidi, Alice, dominee Vollgraaff, Peter en Bertha du Toit word almal deur Botma oorwin sodat hy hulle in besit kan neem. Die bose het hier dus die goeie oorwin. Nie dominee Vollgraaff of Bertha du Toit se sterk geloof kon hulle teen Botma beskerm en red nie. Hier is dus 'n afwyking ten opsigte van die oorspronklike tipe vergestaltung van dié tema in die Gotiese roman, waar die goeie altyd oor die bose geseëvier het om so die *status quo* van die deug te behou en te bevestig (Botting 1996:66). Daar is wel aan die einde van die verhaal 'n tipiese gelukkige einde wanneer Cathy vir Botma oorwin.

Godsdiens speel nog 'n sterker rol in *Een hart van steen*. Die tema kry 'n ironiese lading deurdat die bose dade juis in die naam van God gepleeg word. Die moeder se bisarre geloof in 'n goddelike opdrag dat sy haar gesin van die hellevuur moet red, en haar godsdienstige fanatisme lei tot bose dade soos kindermishandeling en gesinsmoord. Die ander rede vir die moeder se handelinge, naamlik postnatale depressie, bring 'n psigologiese element in die roman. Hierdie teks beweeg dus vanuit die Gotiese na 'n ander sub-kategorie, naamlik die sielkundige riller, omdat die boosheid geïnternaliseer word (Botting 1996:136). Die eksterne bose mag het nou 'n interne bose mag geraak. Dit raak in hierdie teks al hoe moeiliker om die boosheid te rasionaliseer ten einde die goeie te bevestig.



Die psigologiese element wat in Dorrestein se roman voorkom, kan dalk ook op *Die nag het net een oog* van toepassing gemaak word. In sommige opsigte kan die boosheid in dié verhaal ook as innerlik beskou word. Die vraag kan gestel word of die roman in sy wese nie gaan oor 'n stryd in Cathy self nie. Is al die gebeure nie dalk 'n allegoriese voorstelling van die booshede en minder waardigheidskomplekse wat Cathy eers moet konfronteer en vernietig nie? Indien die teks vanuit hierdie perspektief gelees word, is Cathy besig om die grafte in haar psige te konfronteer en "toe te gooi met grond" (1991:178). Die manier waarop Botma uitgebeeld word, veral sy selfstandigheid met betrekking tot die verskillende karakters, oorskry egter 'n bloot psigologiese verklaring. Die bonatuurlike speel hier 'n veel groter rol as by Dorrestein.

Die bese in *Drif* is, net soos in *Die nag het net een oog*, 'n eksterne bedreiging. Dit kom in die vorm van Maestro wat met sy openlike sensualiteit in 'n binêre opposisie staan met die eng Victoriaanse waardes van Hermien en Sussie. Soos reeds genoem in Hoofstuk 3 (2.1), problematiseer De Wet die konsep van die goeie teenoor die bese omdat dit wat tradisioneel as die bese beskou is - naamlik die vermaaklikheidswêreld – juis 'n positiewe entiteit binne die drama raak. Sy wil die tradisionele siening "kuns is boos" problematiseer, want al lewer die lewe saam met Maestro nie noodwendig meer positiewe resultate op as die eng lewe van Ezmerelda en Sussie nie, bly dit steeds 'n beter uitweg as die bestaan waaruit hulle wil ontsnap. Al is dit gevaarlik, is dit steeds meer bevrydend. De Wet maak dus gebruik van dié tema binne die raamwerk van die Gotiese om 'n wyer filosofiese konsep te problematiseer.

## 1.2 Karakterisering

Al drie tekste het vroulike karakters wat prominente rolle speel. Cathy, Sussie en Ellen ondergaan elk 'n innerlike stryd – veral ten opsigte van invloede uit die verlede, maar ook ten opsigte van 'n soeke na 'n "beter" lewe in die toekoms. 'n Interessante aspek by al drie karakters, maar veral by Cathy en Ellen, is dat hulle die bese en "spoke" in hulself konfronteer, asook diégene na aan hulle. Cathy word gekonfronteer deur haar pa wat haar seksueel mishandel het, asook haar suster teenoor wie sy altyd 'n minderwaardigheidskompleks gehad het. Ellen word gekonfronteer deur Sybille en Kester, omdat sy hulle nie van die dood kon red nie. Sy word ook gekonfronteer deur die baba in haar buik, wat haar vir 'n groot gedeelte van die verhaal met die verlede verbind, omdat laasgenoemde Ida se plek



inneem. Albei vroue oorwin hierdie innerlike stryd – Cathy deur die oorwinning oor Botma en die ander mense in haar lewe; Ellen deur die breuk met die verlede, veral met Sybille, Kester en Ida. In tradisionele Gotiese verhale word die oorwinning meestal behaal met behulp van eksterne middels soos die Christelike godsdiens (die Bybel en die kruis) of 'n dapper held. Dié twee romans toon 'n afwyking deurdat daar geen sprake is van eksterne middels nie. Die oorwinning vind innerlik plaas.

Die Gotiese elemente in *Drif* word binne 'n spesifieke filosofie geplaas. De Wet werk met die konsep van die anima en animus – die manlike en vroulike beginsel – wat, soos genoem in Hoofstuk 3 (2.2), niks met geslag te doen het nie (Hough 1987:2). Dit is veral deur Maestro en Sussie dat die vroulike beginsel tot uiting kom. Sussie se innerlike stryd is 'n begeerte om van haar eng bestaan te ontsnap na 'n meer bevrydende wêreld - na die sensuele droomwêreld waarvan Maestro deel is. In die tradisionele Gotiese teks sou Hermien, wat staan vir die Victoriaanse waardes, Sussie moes "red" sodat die manlike beginsel heringestel kon word. Hiér oorwin die beginsel van vryheid en die oneindigheid van die lewe deurdat Sussie kies om die "droomwêreld" in te gaan. Die boggel op haar rug toon selfs die potensiaal van engelvlerke, wat haar metafores na 'n ander wêreld kan neem. Die drama toon dus ook 'n simboliese afwyking ten opsigte van die tradisionele funksie van die vroulike karakter binne die Gotiese verhaal. De Wet gebruik, net soos Dorrestein, die tradisionele Gotiese karakters as vertrekpunt, maar vernuwe die teks deur dit deel te maak van 'n wyer filosofiese veld.

### 1.3 Die voorvaders en die "moeders"

Die tema van die sonde van die voorvaders wat aan die nageslag oorgedra word, word in al drie tekste aangetref. Alhoewel die drie tekste die tema verskillend uitbeeld, is daar tog 'n sterk ooreenkoms ten opsigte van die invloed van die voorgeslag op die karakters en die gebeure in die verhaal. In elke verhaal speel die voorgeslag en hul handelinge 'n rol in die lewe van die nageslag en hulle houding teenoor die verlede. Twee van die vroue, Ellen (*Een hart van steen*) en Cathy (*Die nag het net een oog*), moet vir die optrede van hul ouers/voorgeslag boet en die skuld dra vir dit wat in die verlede gebeur het. Cathy moet die kollektiewe skuld van die dorp en haar voorouers dra. Botma se wraakbelofte aan die voorgeslag word aan die nageslag oorgedra, sodat laasgenoemde vir die sondes van die voorvaders moet betaal. Ellen dra die skuld en verantwoordelikheid vir die dood van haar



broer en susters. Die sonde van haar moeder word dus op haar oorgedra. In 'n stadium wil dit voorkom asof Ellen dieselfde pad as haar ma volg wanneer die baba in haar buik die werklikheid begin oorskry. Sy oorwin egter, net soos Cathy, en skud die houvas van die voorgeslag se skuld af.

Sussie (*Drif*) ontvang nie soseer 'n skuld nie, maar eerder 'n erflas (die boggel). Sy ervaar ook die plig wat haar moeder en tante se lewenswyse aan haar oordra as 'n las en as beklemming. Sy betaal met 'n lewe van afsondering en onderdrukking, omdat sy in dieselfde tipe situasie vasgevang is as haar moeder en tante. Sy breek egter daaruit wanneer sy teen die einde besluit om die stormagtige rivier in te loop en na 'n "ander wêreld" te ontsnap.

#### 1.4 Naamgewing

*'noem mij, noem mij, spreek mij aan,  
o, noem mij bij mijn diepste naam.*

Neeltje Maria Min  
*Mijn moeder is mijn naam vergeten'*

(Dorrestein 1999:6)

Die invloed van die voorgeslag binne die Gotiese verhaal word dikwels gemanifesteer in die simboliese waarde van naamgewing (Botting 1996:129). In *Een hart van steen* speel name 'n baie belangrike rol, soos blyk uit die aanhaling vooraf. Name dui 'n direkte verbintenis met die verlede aan en verskaf identiteit aan die draers daarvan. Soos reeds bespreek is in Hoofstuk 4 (2.2), bly Ellen deel van die verlede deurdat sy aan haar ongebore baba die naam van die "ongeluksuster", Ida, gee. Die breuk met die verlede word aangedui wanneer Ellen aan Bas sê om op 'n naam vir haar dogter te besluit.

Name dui ook op 'n negatiewe verbintenis met die verlede in *Die nag het net een oog*. Botma spreek met elke moord die volle doopnaam van sy slagoffer uit. Dit dui op die slagoffer se verbintenis met die voorgeslag op wie Botma se wraak gerig is. Name gee dus 'n aanduiding van die vloek en skuld wat die voorgeslag aan die nageslag oordra.



Naamgewing het 'n positiewer konnotasie in *Drif*, waar die uitspraak van 'n volle doopnaam dwalende siele tot rus bring. Dit gee die identiteit terug aan die siel wat nie tot rus kan kom nie. Die aspek van identiteit kom ook voor in *Een hart van steen*, veral met verwysing na Ellen se keuse van die naam *Ida* vir haar ongebore suster.

### 1.5 Gotiese ruimtes

Al drie tekste toon op sekere vlakke 'n sterk ooreenkoms met die ruimteskildering van die oorspronklike Gotiese roman. Die huise in *Die nag het net een oog* en *Een hart van steen* kan as moderner verskynsels van die oorspronklike Gotiese kasteel of spookhuis gesien word. Beide is die middelpunt van waar alle boosheid binne die verhale plaasvind. Die spookhuis in Bloemhof se roman word egter meer as die tradisionele spookhuis deurdat dit 'n onafhanklike energie toon. Die huis verander voortdurend van voorkoms en het 'n magiese uitwerking op almal wat dit binnegaan.

Die ruimte in *Drif* herinner sterk aan die oorspronklike Gotiese milieu-uitbeelding, met voorstellings van die dood, spoke, die gedruis van die dreigende rivier, die wind wat waai, ens. De Wet verleen egter 'n tipies Victoriaans-Afrikaanse atmosfeer aan die huis, en tesame met die verwysings na bygelowe wat tipies van die ouer Boere-gemeenskappe was, word die ruimte en landskap in haar drama 'n tipies Afrikaanse spookruimte.

Soos reeds genoem, kan die huis van *Een hart van steen* met die oorspronklike Gotiese ruimte vergelyk word, omdat dit die middelpunt van die bose daad in die verhaal is. Daar is egter 'n afwyking wat aan die ruimte 'n moderner aanskyn gee, deurdat dit meer huislik raak en só teoreties aansluit by die konsep van die "homely gothic" (Botting 1996:128). Die huis, wat altyd beskou is as die ruimte wat beskerming bied, word nou 'n bedreigende omgewing.

### 1.6 Spanning

Een van die belangrikste eienskappe in die Gotiese roman is die manipulerings van gegewens ten einde spanning en afgagting te skep (Punter 1996:1). Gotiese elemente is veronderstel om huiweringswekkend te wees en ang by die leser te laat ontstaan (Loock 1994:100). Die Gotiese roman kan onder andere gekenmerk word deur 'n komplekse verhaalstruktuur, wat



nodig is vir die proses waardeur spanning veroorsaak en opgelos word. Al drie tekste se hoofstukindeling, tydstruktuur en ruimtelike voorstelling, asook die onderliggende intriges, is hoofsaaklik gemik op die skep van spanning en afwagting. Hoofstukke of afdelings eindig meestal op 'n spannende of afwagtende noot. So ook veroorsaak die heen en weer spring tussen onderskeie intriges spanning deurdat die karakters se lotgevalle stuk-stuk aan die leser bekend gemaak word. Tydspronge (veral terugflitse) verskaf inligting, maar vertraag ook die verteltempo om afwagting te skep, asook onsekerheid oor die grens tussen die hede en die verlede.

'n Ander aspek wat spanning veroorsaak, is die onsekerheid oor die grens tussen werklikheid en droom (Loock 1994:99). Die toevoeging van die droomwêreld in 'n realistiese raamwerk word in al drie tekste op so 'n wyse gehanteer dat die leser twyfel oor wat werklikheid en wat droombeeld is. In *Die nag het net een oog* dra Botma by tot die onsekerheid oor die grens tussen werklikheid en droom. Behalwe die feit dat hy skynbaar uit 'n ander eeu afkomstig is en waarskynlik onsterflik is, veroorsaak hy ook dat sowel die karakters en die leser onseker is oor die werklikheid van die gebeure.

Onsekerheid oor die grens tussen werklikheid en droom ontstaan ook in die slottoneel van *Drif*. Droom vermeng met werklikheid wanneer die voordeur oopgaan. Sussie verbeel haar dat Maestro haar kom haal om sy assistent te word. Sy laat 'n knoop van haar nagrok in die aandenkingsblikkie en verdwyn asof in ekstase deur die voordeur. Die geluid van die ruisende en dreigende rivier suggereer egter dat Sussie se ekstatische liefdesdroom in die dood sal eindig.

In *Een hart van steen* is daar onsekerheid oor die grens tussen werklikheid en droom wanneer die leser besef dat Ellen kommunikeer met haar dooie broer en suster asof hulle lewendig is. Die feit dat hulle dood is, word ook nie onmiddellik aan die leser bekend gemaak nie. Daar is ook onsekerheid daaroor of Sybille en Kester spoke is en of hulle bloot waanbeelde van Ellen is. 'n Ander voorbeeld waar die grens tussen werklikheid en droom nie duidelik is nie, is die moeder se halusinasies met betrekking tot haar pasgebore baba, Ida. Sy leef in 'n droomwêreld en glo dat haar dogter aarde toe gestuur is om aan haar die sonde-toestand van haar gesin uit te wys. Hierdie onsekerheid oor die werklikheid en droom skep spanning deurdat dit op die ou end aanleiding gee tot die moeder se besluit om haar gesin



om die lewe te bring. Dit is ook deurgaans onseker of Ellen se hele voorstelling en motivering van die gesinsmoord werklik geglo kan word en of sy nie ook (soos haar moeder) 'n afwykende persoonlikheid is nie.

## 2. Gevolgtrekking

Soos reeds genoem groepeer Hendrik van Gorp (1993:416) die *thriller* (riller) en *horror* (gruwelverhaal) onder *triviaalliteratuur*, weens die binêre opposisies (dichotomiese wêreldbeeld), die fantasiewêreld wat die werklike net skynbaar verteenwoordig en die illusie van werklikheidsbeheersing as gevolg van die gelukkig afloop en "gebrek aan humor en ironie" (1993:416).

Alhoewel al drie tekste afsluit met 'n gelukkige einde (in 'n sekere mate selfs *Drif*), is daar wel sprake van 'n besondere mate van vernuwing en verdieping by al drie outeurs. Al drie problematiseer die konsep van binêre opposisies wat kenmerkend van die oorspronklike Gotiese roman is. By Bloemhof en Dorrestein kan so 'n binêre opposisie nie met sekerheid aangewys word nie – nóg ten opsigte van karakterisering, nóg ten opsigte van die tema van die goeie versus die bose. Alhoewel dit in 'n mate by De Wet aangetref word, problematiseer sy die konsep deur die binêre opposisie in haar drama op simboliese wyse tot niet te maak.

'n Vorm van die fantasie/droomwêreld word ook in al drie tekste aangetref – wel in 'n mindere mate by Dorrestein, tensy Ellen se weergawe as fiktief beskou word. Die ietwat geringskattende benaming *triviaalliteratuur* ten opsigte van hierdie aspek, het egter met die tendens van grensoorskryding in die postmodernisme sy betekenis as kategorie in 'n groot mate verloor. Dit gaan hier om 'n alternatiewe "werklikheids"-beleving waarvolgens die sogenaamde droomwêreld 'n tasbare effek op die werklikheid het. Dit word vir die leser algaande moeiliker om te onderskei tussen die droom- en werklikheidstonele in dié Gotiese tekste. So ontstaan daar 'n "nuwe werklikheid" waarin die ou kategorieë met hul beperkings nie meer geld nie (Jordaan 1997: 63). Dit is op sigself 'n vernuwende benadering wat in die betrokke tekste aangetref word.



Van Gorp (1993:416) noem ook dat die sogenaamde gebrek aan humor en ironie die leser in 'n passiewe leeshouding dwing. Die postmoderne riller gaan juis daarvan uit om 'n appèl tot analise te rig (Jordaan 1997:63). Die rol van die leser word doelbewus opgeskerp deurdat hy/sy gedwing word om rekening te hou met die kodes waarop die outeur steun. Daar word dus deurgaans 'n appèl aangeteken met betrekking tot die verwagtingshorison van die leser, veral ten opsigte van sy of haar kennis van genre-kenmerke en konvensies – in dié geval die Gotiese riller se kenmerke en konvensies. Looock (1994:107 ) noem ook dat indien die leser nie oor dié kennis beskik nie, die toeganklikheid van 'n teks grootliks kan afneem. Dit beteken dat dié tipe tekste nie sonder meer as ontspanningslektuur gelees kan word nie. *Die nag het net een oog*, *Drif* en *Een hart van steen* bied hulself wel oënskynlik aan as ontspanninglektuur, maar bied die leser wat oor kennis van die kodes beskik, 'n veel meer omvattende betekenis.

Ter afsluiting sê Van Gorp (1993:416) dat *triviaalliteratuur* in wese "conservatief" is – "Ze bevestig de bestaande orde." Dit kon waarskynlik wel van die vroeëre Gotiese romans gesê word, maar resente tekste soos die drie gekose werke wyk kennelik hiervan af. In *Die nag het net een oog* en *Een hart van steen* word die godsbegrip byvoorbeeld in so 'n mate geïnterpreteer, dat daar nie sprake is van die herbevestiging van godsdienstige norme soos dit in die oorspronklike Gotiese verhale gegeld het nie. De Wet problematiseer weer die bestaande idee van "kuns is boos". Sy maak van die manlike en vroulike beginsel gebruik om van hierdie idee af te wyk en sodoende nie die bestaande orde te bevestig nie.

Daar kan dus afgelei word dat die drie kontemporêre tekste wel in 'n groot mate verdieping bring deur van die oorspronklike Gotiese konvensies weg te beweeg en die Gotiek in 'n nuwe gedaante aan die leser bekend te stel.



## Bronnelys

### Primêre bronne

- Bloemhof, F. 1991. *Die nag het net een oog*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Wet, R. 1994. *Trits*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Dorrestein, R. 1999. *Een hart van steen*. Amsterdam ect.: Contact.

### Sekondêre bronne

- Abrams, M.A. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rhinehart & Winston.
- Aguirre, M. 1998. (1990). On Victorian Horror. In: Bloom, C. (red.). *Gothic/ Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. London: Macmillan, 199-232.
- Aguirre, M. 1995. The Roots of the Symbolic Role of Woman in Gothic Literature. In: Tinkler-Villani, V. & Davidson P. (reds.). *Exhibited by Candlelight*. Amsterdam: Rodopi, 57-63.
- Bertin, E.C. 1997. Het griezelverhaal. In: Schouten, D. *Duivelse boeken. Twee eeuwen griezelliteratuur in de Lagen Landen*. Den Haag: Stichting Bibliographia Neerlandica, 7-12.
- Bertin, E.C. 1976. De grenzen van de horror en fantasy. *Drab* 2: 6-12.
- Bloom, C. 1998. *Gothic/ Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. London: Macmillan.
- Bosma, P. 1991. *Filmkunde*. Den Haag: CIP-Gegevens Koninklijke Bibliotheek.
- Botting, F. 1996. *Gothic*. London: Routledge.
- Brewer. 1970. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. London: William Clowes & Sons.
- Buikema, R. 2000. De representatie van het moederschap in verlichte opvoedkunde en duistere gotiek: een confrontatie tussen Benjamin Spock en Renate Dorrestein. *Spiegel der Letteren* 42: 156-173.
- Cuddon, J.A. 1984. *Penguin Book of Horror Stories*. London: Bloomsbury.
- Cuddon, J.A. 1998. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell.



- De Villiers, M. 1988. Nasionale Woordeboek. 'n Afrikaanse woord-verklaring. Kaapstad: Nasou.
- Dorrestein, R. 2001. [www.schrijversnet.nl/dorrbio.htm](http://www.schrijversnet.nl/dorrbio.htm).
- Fiedler, L. 1990. (1960). The Substitution of Terror of Love. In: Sage, V. (red.). *The Gothick Novel: a Casebook*. London: Macmillan Education Ltd, 130-139.
- Haasse, H. 1989. Bij de 'Gothieke vertelsels' van Renate Dorrestein. *Bzzlletin* (166-167): 36-42.
- Hauptfleisch, T. 1994. *Trits*. Voorwoord. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Hough, B. 1987. Kleintyd die groot invloed. *Beeld*, 20 Maart.
- Jordaan, D. 1997. Om te ril of te gril: 'n bydrae tot die ontwikkeling van 'n teoretiese raamwerk vir die gruwelverhaal in Afrikaans. *Stilet* 3 (1): 55-71.
- King, S. 1981. *Danse Macabre*. London: Macdonald Futura Publishers.
- Loock, I. 1994. Enkele gedagtes oor die Gotiese spanningsverhaal en vernuwing in die Afrikaanse roman. In: Hattingh, Marion & Williams, Hein (red.). *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde*. Belville: UWK, 99-109.
- Luwes, N. 1994. Reza se Trits pure plesier vir leser. *Die Volksblad*, 11 April.
- Lovecraft, H. 2001. Supernatural Horror in Literature (1927, 1933-1935). [mtroyal.ab.ca](http://mtroyal.ab.ca), 22 Junie.
- Norval, R. 1993. Reza voltooi haar siklus. *Beeld*, 17 November.
- Odendal, F.F. e.a. 1987. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg: Perskor.
- Pakendorf, G. 1994. Dubbele siening. *New Contrast*. 22 (4): 109-112.
- Punter, D. 1996. *The Literature of Terror. Vol.1. The Gothic Tradition*. Addinson Wesley: Longman.
- Schouten, D. 1997. *Duivelse boeken. Twee eeuwen griezelliteratuur in de Lage Landen*. Den Haag: Stichting Bibliographia Neerlandica.
- Sage, V. 1990. *The Gothic Novel: a casebook*. London: Macmillan Education.
- Tinkler-Villani, V. 1995. *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam: Rodopi.
- Tompkins, J.M.S. 1990. (1932). The Gothic Romance. In: Sage, V. (red.). *The Gothic Novel: a casebook*. London: Macmillan Education, 87-91.



- Truter, S. 1999. Francois Bloemhof – Kop vol idees. *Sarie*, 10 Februarie.
- Valcke, Elke. 1998. Die wêreld is ons woning nie: Tematiek en vormgeving in het Afrikaans toneelwerk van Reza de Wet. Gent: s.n.
- Van den Bergh, H. 1979. *Teksten voor toeschouwers*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Gorp, H. 1996. De receptie van de Gothic Novel (griezelroman) in de Nederlandse literatuur (1790-1850). *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 3: 1-23.
- Van Gorp, H. 1995. Problems of Comparative Reception Studies: The Case of the Gothic Novel [1790-1825]. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 11 (3/4): 112-115.
- Van Gorp, H. e.a. 1993. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Gorp, H. e.a. 1998. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Martinus Nijhoff.
- Van Zyl, D.P. 1996. Studiegids: Mediakunde: Ongepubliseerde klasnotas.
- Zuidinga, R.H. 1989. Over broeierige atmosferen, psychisch onevenwichtigheden en diabolische sprookjes. *Bzzlletin* (166-167): 32-35.